






Художественныя
сокровища
Россіи.
Ежемѣсячный сборникъ издаваемый
Императорскимъ Обществомъ
Поощренія Художествъ
Годъ IV 1904 № 5

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ.



Содержаніе выпуска 5. 1904 г.

Sommaire du № 5.

I. Текстъ, Texte.

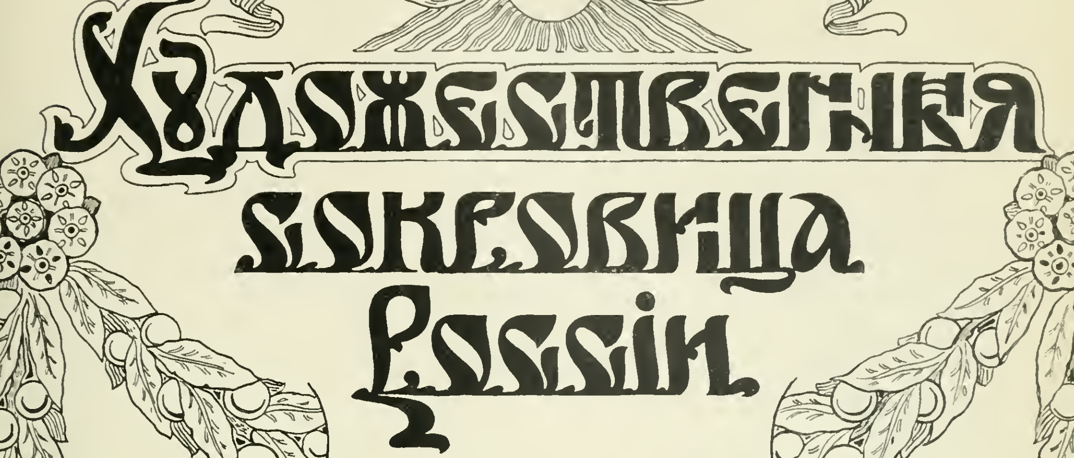
II. Рисунки, Gravures.

При этомъ № 5 разсылается хромо-литографическое приложеніе № 39, представляющее портретъ В. Кн. Маріи Θеодоровны съ оригинала писаннаго Александромъ Рослиномъ въ 1777 г. находящагося въ Большомъ дворцѣ въ Павловскѣ.

Съ № 6 начнется печатаніе богато иллюстрированныхъ статей объ Исторической выставкѣ предметовъ искусства, состоявшейся въ Петербургѣ подъ августѣйшимъ покровительствомъ Ея Имераторскаго Величества Государыни Императрицы Александры Θеодоровны.

Редакторъ **Адріанъ Праховъ.**


СОКРОВИЩА РОССІИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ



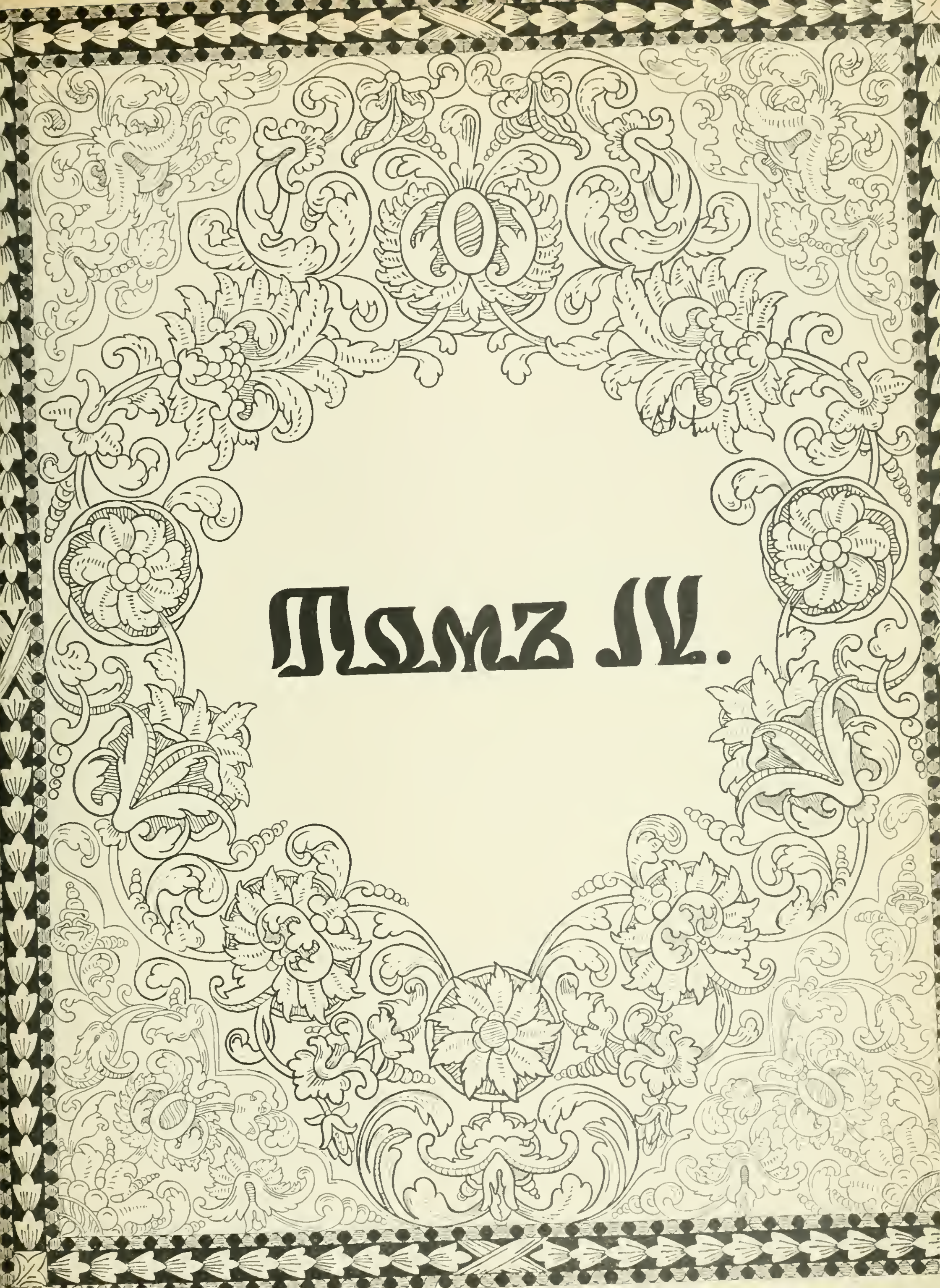
Художественныя сокровища Россіи

Изданіе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ

подъ редакціей

· Адріана Прахова ·

1904 г.


Томъ IV.

Оглавленіе.

Содержаніе тома IV. 1904.

Sommaire du tome IV. 1904.

Содержаніе ЮБИЛЕЙНАГО ВЫПУСКА въ честь двадцатипятилѣтія со времени принятія предсѣдательства въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ Ея Императорскимъ Высочествомъ Принцессой Евгеніей Максимиліановной Ольденбургской.

1904 г.—Январь—№ 1.

I. Текстъ, Texte.

Высочайшій рескриптъ на имя Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

Очеркъ дѣятельности Императорскаго Общества Поощренія Художествъ въ теченіе XXV-лѣтняго предсѣдательства Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской. Стр. I—IX.

Хроника. Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. **Чествованіе двадцатипятилѣтняго юбилея** Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской. 1—4.

Собраніе картинъ Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго. Картины нидерландской школы. **Александра Неустроева**. Стр. 1—12.

Galérie des tableaux de S. A. Duc G. N. de Leuchtenberg. Ecole Néerlandaise. Par **Alexandre Néoustroieff**. Стр. 13—21.

II. Рисунки, Gravures.

Деревянная крышка портфеля, по рисунку Ѳ. В. Дмоховскаго, исполненная С. Г. Волковискимъ, для адреса, поднесеннаго преподавателями Школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, въ день XXV-лѣтней годовщины Августѣйшаго Предсѣдателя Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

Гербъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

Медаль въ честь двадцатипятилѣтія Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, какъ Предсѣдателя Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Лицевая и оборотная сторона.

Médaille en l'honneur du jubilée de XXV ans de Son Altesse Impériale M-me la Princesse Eugénie Maximilianovna d'Oldenbourg comme Présidente de la Société Impériale pour l'encouragement des beaux arts.

Fête et Revers.

Портретъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, офортъ профессора В. В. Матэ.

Portrait de Son Altesse Imperiale M-me la Princesse Eugénie Maximilianovna d'Oldenbourg, gravé à l'eau forte par le professeur V. V. Mathé.

Мраморный бюстъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, работы академика М. А. Чижова, поставленный въ честь XXV-лѣтняго юбилея въ Музеѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Buste en mambre de Son Altesse Impériale par le professeur M. Tchijoff, erigé dans le Musée de la Société en l'honneur du jubilée de XXV ans.

12 приложеній, №№ 1 и 2 фототипіи и №№ 3—12 автотипіи съ картинъ Нидерландской школы изъ собранія Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

12 planches, №№ 1—12, représentantes les tableaux de l'école néerlandaise de la collection de S. A. Duc G. N. de Leuchtenberg.

Виньетки

Содержаніе выпусковъ 2—4. 1904 г.
Sommaire des № 2—4.

I. Текстъ. Texte.

Собраніе картинъ Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго. Италіанская школа. (Окончаніе). **Александра Неустроева.**

Les tableaux de la collection du Duc G. N. de Leuchtenberg. École italienne. (Fin). Par **Alexandre Néoustroieff.**

La Vestale. Statue en marbre de Clodion, dans la collection de W. N. Isakoff. Par **Adrien Prachoff.**

Описаніе рисунковъ въ текстѣ и приложеній, помѣщенныхъ въ № 2—4. 1904.

Description des dessins dans le texte et des planches, insérés dans les № 2—4. 1904.

Весталка. Мраморная статуя работы Клодіона, изъ собранія В. Н. Исакова. **Адріана Прахова.**

Хроника. Приложеніе къ сборнику „Художественныя Сокровища Россіи". 1904. № 2—4.

Къ XXV-лѣтнему юбилею Ея И. В. Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. Обзоръ дѣятельности Художественно-ремесленныхъ мастерскихъ И. О. П. Х. со времени ихъ основанія по 1-ое января 1904 г. (Съ двумя иллюстраціями).

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Выставки. Разныя извѣстія. Новыя книги. „Древности Приднѣпровья" Выпуски I—V. 1899—1902. Собраніе Б. И. и В. Н. Ханенко (въ Кіевѣ).

II. Рисунки. Gravures.

I. 13 рисунковъ въ текстѣ.

II. 36 художественныхъ приложеній съ 40 рисунками Въ томъ числѣ одна хромолитографія и одна фототипія.

III. Виньетки

13 dessins dans le texte.

36 planches avec 40 dessins, dont une en chromolithographie et une phototypie

Vignettes.

Содержаніе выпуска 5. 1904 г.
Sommaire du № 5.

I. Текстъ, Texte.

II. Рисунки, Gravures.

Содержаніе выпусковъ 6, 7 и 8. 1904 г.
Sommaire des № 6, 7 et 8.

I. Текстъ, Texte.

Описаніе рисунковъ.

II. Рисунки. Gravures.

Содержаніе выпуска 9. 1904 г.
Sommaire du № 9.

I. Текстъ. Texte.

II. Рисунки. Gravures.

Содержаніе выпуска 10. 1904 г.
Sommaire du № 10.

I. Текстъ, Texte.

II. Рисунки, Gravures.

Содержаніе выпуска 11. 1904 г.
Sommaire du № 11.

I. Текстъ, Texte.

II. Рисунки, Gravures.

Содержаніе выпуска 12. 1904 г.
Sommaire du № 12.

I. Текстъ, Texte.

II. Рисунки. Gravures.

При этомъ выпускѣ разсылается оглавленіе. IV тома.

Редакторъ: **Адріанъ Праховъ.**





Алфавитный указатель именъ.

(Цифры, отпечатанныя жирнымъ шрифтомъ, означаютъ номера таблицъ.)



Предметный указатель рисунковъ.



Указатель рисунковъ по эпохамъ и стилямъ.




XXV
ОТЪ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ИМПЕРАТОРСКАГО
ОБЩЕСТВА

ЯНВАРЬ.

1904.

„ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССИИ".



XXV.

ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЫПУСКЪ

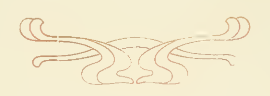
въ честь двадцатипятилѣтія предсѣдательства

въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА

Принцессы Евгеніи Максиміліановны

Ольденбургской.



ВЫСОЧАЙШІЙ РЕСКРИПТЪ
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЫСОЧЕСТВУ ПРИНЦЕССѢ ЕВГЕНІИ МАКСИМИЛІАНОВНѢ ОЛЬДЕНБУРГСКОЙ.

Ваше Императорское Высочество.

Нынѣ исполнилось четверть вѣка, какъ Ваше Императорское Высочество приняли на себя предсѣдательствованіе въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ. Въ этотъ знаменательный для Общества день, Мнѣ пріятно вспомнить о достигнутыхъ имъ успѣхахъ подъ просвѣщеннымъ Вашимъ руководительствомъ. За истекшія двадцать пять лѣтъ, оно изъ небольшого кружка любителей художествъ разрослось въ выдающееся учебно-художественное учрежденіе и, благодаря Вашей сердечной заботливости, дало новое полезное направленіе своей дѣятельности, развивая въ населеніи любовь къ искусству и включивъ въ свои задачи примѣненіе художественной дѣятельности къ нуждамъ отечественной промышленности.

Въ ознаменованіе столь плодотворныхъ заботъ Вашихъ, учредивъ премію Имени Вашего Императорскаго Высочества для выдачи на всероссійскихъ конкурсахъ Общества, вмѣстѣ съ тѣмъ считаю сердечнымъ долгомъ выразить Вашему Императорскому Высочеству Мою глубокую признательность за понесенные труды и отъ всей души высказываю Вамъ пожеланіе еще на многіе годы продолжать служеніе Ваше на пользу родного искусства.

Пребываю къ Вашему Императорскому Высочеству неизмѣнно доброжелательный

На подлинномъ Собственною Его Императорскаго Величества рукою начертано

„и искренно любящій Васъ

НИКОЛАЙ.“

10-го декабря 1903 г.
Царское Село.





МЕДАЛЬ

ВЪ ЧЕСТЬ ДВАДЦАТИПЯТИЛѢТНЯГО ЮБИЛЕЯ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА ПРИНЦЕССЫ ЕВГЕНІИ МАКСИМИЛІАНОВНЫ ОЛЬДЕНБУРГСКОЙ, КАКЪ ПРЕДСѢДАТЕЛЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ.

ЛИЦЕВАЯ СТОРОНА МЕДАЛИ.

MÉDAILLE

EN L'HONNEUR DU JUBILÉ DE VINGT-CINQ ANS DE SON ALTESSE IMPÉRIALE M-ME LA PRINCESSE EUGÉNIE MAXIMILIANOWNA D'OLDENBOURG COMME PRÉSIDENTE DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE POUR L'ENCOURAGEMENT DES BEAUX-ARTS.

TÊTE.

22-го октября 1903 года это — одинъ изъ самыхъ знаменательныхъ дней въ жизни Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. Четверть вѣка тому назадъ въ этотъ день Ея Императорское Высочество Принцесса Евгенія Максиміліановна Ольденбургская осчастливила Общество принятіемъ званія Предсѣдателя. 25 лѣтъ въ жизни художественнаго Общества, такъ тѣсно связаннаго съ быстро смѣняющимися теченіями искусства, представляются долгимъ срокомъ; много надо положить заботъ и труда, чтобы бодро вести впередъ учрежденіе, черезъ все волненіе художественнаго моря. Общество Поощренія Художествъ съ полнымъ правомъ праздновало этотъ день, такъ какъ вспоминать о времени предсѣдательства Ея Императорскаго Высочества, значитъ указывать на періодъ самой разнообразной, самой плодотворной дѣятельности Общества.

Вмѣстѣ съ этимъ всѣмъ, хотя немного знакомымъ съ развитіемъ жизни Общества, вѣдомо, насколько непосредственно у кормила во всѣхъ начинаніяхъ стоялъ Августѣйшій нашъ Предсѣдатель. Нельзя назвать



МЕДАЛЬ

ВЪ ЧЕСТЬ ДВАДЦАТИПЯТИЛѢТНЯГО ЮБИЛЕЯ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА ПРИНЦЕССЫ ЕВГЕНІИ МАКСИМИЛІАНОВНЫ ОЛЬДЕНБУРГСКОЙ, КАКЪ ПРЕДСѢДАТЕЛЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ.

ОБОРОТНАЯ СТОРОНА МЕДАЛИ.

MÉDAILLE

EN L'HONNEUR DU JUBILÉ DE VINGT-CINQ ANS DE SON ALTESSE IMPÉRIALE M-ME LA PRINCESSE EUGÉNIE MAXIMILIANOWNA D'OLDENBOURG COMME PRÉSIDENTE DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE POUR L'ENCOURAGEMENT DES BEAUX-ARTS.

REVERS.

La date du 22 octobre 1903 est une des plus marquantes dans la vie de la Société Impériale pour l'encouragement des beaux-arts. Il y a maintenant un quart de siècle que Son Altesse Impériale M-me la Princesse Eugénie Maximilianowna d'Oldenbourg daigna accepter la Présidence de la Société. 25 années sont une période bien longue dans la vie d'une société artistique intimement liée aux courants divers qui se succèdent si rapidement dans les beaux-arts; combien de sollicitude et de peine n'a-t-il pas fallu apporter pour conduire cette institution courageusement en avant à travers toutes les agitations de l'océan des arts. Et c'est de plein droit que la Société pour l'encouragement des beaux-arts célèbre cette journée, car parler du temps de la présidence de Son Altesse Impériale c'est indiquer en même temps l'époque de l'activité la plus variée, la plus fructueuse de la Société.

Toutes les personnes qui ont suivi, ne fût-ce que superficiellement, le développement de la vie de la Société savent aussi que notre Auguste Présidente prenait personnellement le gouvernail en mains dans toutes les entreprises. On ne saurait indiquer aucun anneau des affaires si diverses de la Société qui ne

ни одного звена многообразныхъ дѣлъ Общества, на которое не были бы обращены заботы и попеченія Высокаго любителя и знатока искусства.

Послѣ тѣсныхъ и удаленныхъ другъ отъ друга помѣщеній, школы, выставки и музея, въ 1879 году Общество вступило въ собственный домъ, гдѣ свободно и осѣдло могли помѣститься и развиваться всѣ отрасли дѣятельности Общества.

Кругъ дѣятельности Общества 7-го марта 1882 года былъ широко очерченъ Высочайше утвержденнымъ новымъ уставомъ, согласно которому Общество было пріобщено къ почетному числу Императорскихъ учрежденій. При этомъ самое названіе Общество Поощренія Художниковъ было измѣнено, указывая на успѣвшее уже установиться болѣе широкое пониманіе Художествъ. За періодъ этого 25-лѣтія въ дѣятельности Общества не только ничего не прекратилось, но жизнь его постепенно росла и развивалась, привлекая къ Обществу цѣнителей искусства и добывая необходимыя средства на покрытіе расходовъ, сопряженныхъ съ ростомъ новыхъ задачъ.

Среди многочисленныхъ трудовъ своихъ Ея Императорское Высочество удѣляла время лично руководить какъ засѣданіями Комитета, такъ и вечерними собраніями г.г. членовъ Общества, назначаемыми для выслушиванія докладовъ по вопросамъ искусства.

Музей Общества разросся за этотъ періодъ, благодаря стекавшимся отовсюду щедрымъ пожертвованіямъ. Коллекціями цѣнныхъ образцовъ искусства наполнились всѣ назначенныя для музея залы и въ настоящее время закончена сложная работа по составленію полнаго каталога. Въ ближайшемъ будущемъ по инициативѣ Августѣйшаго Предсѣдателя музей будетъ дополненъ отдѣломъ современной художественной промышленности русской и иностранной, въ издѣліяхъ лучшихъ художниковъ.

Художественно-образовательное дѣло за это 25-лѣтіе заняло обширное мѣсто среди дѣятельности Общества, нынѣ охватывая рисовальную школу, пригородныя ея отдѣленія и художественно-ремесленныя мастерскія.

Въ рисовальной школѣ появились новые классы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и новые преподаватели и число учащихся возросло на столько, что старыя стѣны съ трудомъ могутъ вмѣстить всѣхъ желающихъ. Многочисленные знаки вниманія Ея Императорскаго Высочества къ дѣламъ школы останутся лучшими страницами въ ея исторіи.

Радостны были минуты посѣщенія школы Августѣйшимъ Предсѣдателемъ и глубоко запечатлѣвались милостивыя слова поощренія, которыми часто удостаивала учащихъ и учащихся Ея Императорское Высочество. Не разъ Ея Императорское Высочество направляла въ школу для выполненія самые лестные заказы и побуждала учащихся сливаться

fût l'objet de la sollicitude et des soins de l'Auguste amateur et connaisseur des beaux-arts, de Son Altesse Impériale.

Après que l'école, l'exposition et le musée eurent été établis primitivement dans des locaux étroits et éloignés les uns des autres, la Société élut domicile en 1879 dans sa propre maison, où toutes les branches de son activité purent se concentrer et se développer librement.

Le cercle des travaux de la Société fut largement ébauché le 7 mars 1882 par les nouveaux statuts qui reçurent la sanction Impériale, et conformément auxquels la Société eut l'honneur de compter dorénavant dans le nombre des institutions Impériales. En même temps le nom même de la «Société pour l'encouragement des artistes» fut changé, afin d'indiquer ainsi le cercle élargi de l'activité de la Société, telle qu'elle s'était développée en se dirigeant de plus en plus vers le principe plus ample de l'encouragement des arts.

Pendant cette période d'un quart de siècle non seulement aucune des branches de l'activité de la Société n'a pris fin, mais celle-ci s'est au contraire accrue et développée en prenant possession d'un champ de plus en plus étendu, en attirant vers elle tous les amis des arts et en allouant les fonds nécessaires pour couvrir les dépenses inséparables de ce nouvel agrandissemet de sa tâche.

Nonobstant Ses occupations multiples Son Altesse Impériale trouvait le temps pour diriger personnellement tant les séances du Comité que les réunions du soir que les membres de la Société consacrent à l'examen de rapports concernant diverses questions ayant trait à l'art.

Le musée de la Société s'est agrandi grâce à des acquisitions et à de généreuses donations venues de toutes parts. Les collections de précieux spécimens des arts ont envahi toutes les salles destinées au musée, et le travail compliqué de la composition d'un catalogue complet est actuellement achevé. Dans un proche avenir le musée s'accroîtra, sur l'initiative de l'Auguste Présidente, d'une section de l'industrie d'art contemporaine tant russe qu'étrangère, qui nous livre un si grand nombre de beaux objets dûs aux meilleurs artistes.

Dans le nombre des branches auxquelles la Société a voué son activité compte l'enseignement des beaux-arts, dont le cadre a été largement ouvert pendant ce dernier quart de siècle, et qui compte actuellement l'école de dessin avec ses sections suburbaines et les ateliers voués aux arts professionnels. L'école de dessin a augmenté le nombre de ses classes ainsi que celui de ses professeurs et de ses élèves, que les murs de son local actuel parviennent difficilement à contenir. Les preuves nombreuses que Son Altesse Impériale a donné de Son attention pour les affaires de l'école compteront parmi les plus belles pages de l'histoire de cette institution. Combien joyeux étaient les moments où l'Auguste Présidente rendait visite à l'école, et les paroles gracieuses d'encouragement que Son Altesse adressait fréquemment aux maitres et aux élèves n'ont manqué de produire une profonde impression. Bien souvent Son Altesse Impériale adressait à l'école, pour y être exécutées, des commandes qui dénotaient une attention flat-

въ общемъ рвеніи достойно потрудиться въ пользу русскаго искусства.

Школьное дѣло получило особое развитіе съ учрежденіемъ пригородныхъ отдѣленій, а въ особенности съ 1897 года, съ началомъ художественно-ремесленныхъ мастерскихъ, оборудованныхъ на средства щедраго Высочайшаго дара, исходатайствованнаго Августѣйшимъ Предсѣдателемъ.

Неоднократно Комитетомъ Общества было возлагаемо на учащихся исполненіе разнаго рода художественныхъ работъ, а за послѣднее время возобновлены командировки лучшихъ изъ оканчивающихъ курсъ Школы заграницу и по Россіи для дальнѣйшаго усовершенствованія. Кромѣ того Общество часто даетъ порученія художникамъ и дѣятелямъ своего ближайшаго состава, направленныя къ развитію искусства, что всегда встрѣчало особое одобреніе Ея Императорскаго Высочества.

Послѣ изданія нѣсколькихъ художественныхъ трудовъ 1898 года, Общество приступило къ изданію своего журнала, главною цѣлью котораго является распространеніе свѣдѣній о лучшихъ памятникахъ искусства въ Россіи. Заботами Ея Императорскаго Высочества изданіе Общества было обезпечено средствами, дарованными Августѣйшимъ непосредственнымъ Покровителемъ Общества, Государемъ Императоромъ.

Многіе изъ выдающихся теперь художниковъ получали преміи на всероссійскихъ конкурсахъ, ежегодно объявляемыхъ Обществомъ. По мѣрѣ возможности развивать эти конкурсы—входитъ въ ближайшую задачу Общества и здѣсь Августѣйшій Предсѣдатель оказываетъ Обществу щедрую помощь, назначая преміи своего имени, какъ за гравюру, такъ и за офортъ.

Его Императорскому Величеству, Государю Императору благоугодно было Всемилостивѣйше почтить плодотворную дѣятельность нашего Августѣйшаго Предсѣдателя по случаю исполнившагося двадцатипятилѣтія, назначеніемъ Обществу на вѣчныя времена преміи въ 2000 р. за лучшее художественное произведеніе, имени Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

Наряду съ общимъ конкурсомъ развивается и конкурсъ стипендіатскій, гдѣ вмѣсто однихъ живописцевъ нынѣ могутъ конкурировать художники по всѣмъ отраслямъ искусства.

Съ живѣйшимъ вниманіемъ слѣдитъ Ея Императорское Высочество за дѣятельностью художественныхъ аукціоновъ, которые, кромѣ извѣстныхъ продажъ картинъ В. В. Верещагина и нѣкоторыхъ другихъ частныхъ коллекцій развиваются нынѣ какъ необходимый посредникъ между молодыми художниками и любителями искусства. Въ ближайшей связи съ аукціонами находится и выставка Общества. Кромѣ постоянной выставки Общество давало возможность устраивать выставки многимъ лучшимъ русскимъ художникамъ, среди которыхъ находятся такія имена.

teuse et qui engageaient les élèves à s'unir dans le désir commun d'un digne labeur au profit de l'art national.

La section scolaire fut l'objet d'un développement plus intense à la suite de la fondation des sections suburbaines, et surtout dès 1897 par la fondation des ateliers pour l'enseignement des arts industriels, montés aux frais d'une allocation généreuse de Sa Majesté Impériale, sollicitée et obtenue par l'Auguste Présidente.

Le Comité de la Société a toujours envoyé fréquemment les élèves en mission pour entreprendre l'exécution de travaux artistiques, et dernièrement on a recommencé à envoyer annuellement ceux des élèves, qui ont le mieux achevé le cours à l'école, en Russie et à l'étranger pour s'y perfectionner. La Société charge aussi fréquemment des artistes et les agents faisant partie de son corps de missions ayant trait à diverses questions concernant le développement de la vie artistique, ce qui a toujours reçu l'approbation toute particulière de Son Altesse Impériale.

Après avoir édité plusieurs ouvrages séparés ayant trait aux beaux-arts, la Société entreprit en 1898 l'édition d'une revue à elle, consacrée principalement à la propagation de renseignements au sujet des meilleurs monuments de l'art existants en Russie. Grâce à la sollicitude de Son Altesse Impériale l'existence de cette édition de la Société a été garantie par une allocation de l'Auguste Protecteur immédiat de la Société, de Sa Majesté l'Empereur.

Un grand nombre parmi les artistes actuellement en renom ont remporté des prix aux concours nationaux que la Société institue annuellement. La Société considère comme une de ses tâches les plus essentielles de renforcer ces concours dans la mesure du possible, et l'Auguste Présidente n'a pas manqué d'aller ici encore au devant des exigences actuelles de l'art en instituant, en outre du prix pour les gravures qui porte son nom, un autre prix pour les eaux-fortes. Sa Majesté l'Empereur a daigné honorer l'activité féconde de notre Auguste Présidente en instituant à perpétuité, à l'occasion de ce vingt-cinquième anniversaire, un prix annuel de 2000 rbles à décerner pour la meilleure œuvre d'art, prix portant le nom de Son Altesse Impériale M-me la Princesse Eugénie Maximilianowna d'Oldenbourg. De pair avec le concours général se développe encore le concours des bourses, ouvert actuellement non plus aux seuls peintres, mais aux représentants de toutes les branches de l'art.

Son Altesse suit avec le plus vif intérêt la marche des ventes aux enchères des oeuvres d'art, parmi lesquelles la vente des tableaux de W. Wérestchiaguine et de quelques autres collections privées ont attiré l'attention générale, et qui se développent actuellement comme un trait d'union nécessaire entre les jeunes artistes et les amateurs des arts. Les expositions de la Société sont intimement liées à ces ventes; en dehors de l'exposition permanente la Société a donné à un grand nombre des meilleurs peintres russes la possibilité d'exposer leurs tableaux, et ce à des artistes comme Kouindji, Répine, Wasnétzow, Polénow et à d'autres.

какъ: Куинджи, Рѣпинъ, Васнецовъ, Полѣновъ и другіе, справедливо составляющіе гордость русской живописи.

Сознавая какъ мало доступны русской публикѣ успѣхи иностраннаго искусства, съ 1893 года Общество приняло на себя устройство цѣлаго ряда выставокъ произведеній Французскихъ, Англійскихъ, Германскихъ, Норвежскихъ и Италіанскихъ художниковъ. Являясь первымъ двигателемъ русскаго художественно-промышленнаго дѣла, Общество въ ряду прочихъ выставокъ отводило должное мѣсто и этимъ отраслямъ искусства. Въ ближайшихъ заботахъ о выставкахъ, широко слѣдя за развитіемъ жизни искусства, за работами достойныхъ его представителей, Ея Императорское Высочество часто являлась Высокимъ Ходатаемъ о награжденіи отечественныхъ и иностранныхъ дѣятелей искусства Всемилостивѣйшими знаками Царскаго благоволѣнія

Ни одно изъ значительныхъ явленій искусства не миновало пытливаго взора Ея Императорскаго Высочества. Перечислять подробно всѣ попеченія, всѣ труды нашего Августѣйшаго Предсѣдателя на пользу Общества значило бы дѣлать подробнѣйшій очеркъ всей дѣятельности Общества во всѣхъ деталяхъ.

Счастливо Общество имѣть такого Предсѣдателя и, празднуя юбилей Его дѣятельности, искренно объединяется въ одномъ пожеланіи: да ниспошлетъ Господь Богъ много силъ и бодрости Ея Императорскому Высочеству, дабы долго и долго вести Общество тѣмъ же широкимъ путемъ, продолжая высокополезное служеніе во славу русскаго искусства.

Sachant combien peu le public russe est en état de se rendre compte des progrès accomplis dans les arts à l'étranger, la Société a entrepris dès 1893 l'arrangement de toute une série d'expositions des œuvres d'artistes français, anglais, allemands, norvégiens, italiens. Etant elle-même la première force motrice de l'art industriel en Russie, la Société n'a pas manqué d'assigner également à cette branche des arts la place qui lui était dûe dans les expositions. Pleine de sollicitude pour ces expositions et accordant toujours une attention impartiale au développement de la vie artistique et aux œuvres des dignes représentants de cette dernière, Son Altesse Impériale a souvent fait valoir Sa haute protection pour solliciter en faveur d'artistes russes et étrangers de généreuses marques de la grâce Impériale.

Aucun des phénomènes marquants de l'art n'a échappé à l'œil scrutateur de Son Altesse Impériale. Une énumération détaillée de tous les soins, de tous les travaux de Son Altesse Impériale au profit de la Société ne serait autre chose qu'un aperçu minutieux de l'activité de la Société dans tous ses détails. Heureuse de posséder une Présidente telle que Son Altesse, la Société en célébrant le jubilé de Son activité s'unit dans ce voeu sincère: que beaucoup de force et de courage soient acquis à Son Altesse Impériale pour que la Société poursuive sous Son égide sa marche dans la large voie indiquée par Elle, pour que Son Altesse continue à prodiguer Ses soins si précieux en l'honneur de l'art national.



„Художественныя Сокровища Россіи".
„Les Trésors d'Art en Russie".

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО

ПРИНЦЕССА

ЕВГЕНІЯ МАКСИМИЛІАНОВНА
ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ.

ОФОРТЪ ПРОФЕССОРА В. В. МАТЭ

PORTRAIT
DE SON ALTESSE IMPÉRIALE

MADAME LA PRINCESSE

EUGÉNIE MAXIMILIANOVNA
D'OLDENBOURG

GRAVURE À L'EAU FORTE PAR LE PROFESSEUR V. V. MATHE.

«ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ».—1904.—«LES TRÉSORS D'ART EN RUSSIE».
Изданіе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.—Edition de la Société Impériale d'Encouragement des Beaux-Arts.

Дозв. ценз. Спб. 15 дек. 1903 г.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ







ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО ПРИНЦЕССА
ЕВГЕНІЯ МАКСИМИЛІАНОВНА ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ.

МРАМОРНЫЙ БЮСТЪ РАБОТЫ ПРОФЕССОРА М. А. ЧИЖОВА, ПОСТАВЛЕННЫЙ ВЪ МУЗЕѢ ИМПЕРАТОРСКАГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ ВЪ ЧЕСТЬ XXV ЛѢТНЯГО ЮБИЛЕЯ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА.

SON ALTESSE IMPÉRIALE MADAME LA PRINCESSE
EUGÉNIE MAXIMILIANOVNA D'OLDENBOURG.

BUSTE EN MARBRE, PAR LE PROFESSEUR M. TCHIJOFF, ÉRIGÉ DANS LE MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DE L'ENCOURAGEMENT POUR LES BEAUX-ARTS EN L'HONNEUR DU JUBILÉE DE XXV ANS DE M-ME LA PRINCESSE COMME PRÉSIDENTE DE LA SOCIÉTÉ.



«ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ»

1904. — № 1.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

ЧЕСТВОВАНІЕ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

10-го декабря, въ помѣщеніи Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, состоялось торжественное чествованіе Августѣйшей Предсѣдательницы Общества Принцесы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, по случаю 25-ти-лѣтія со дня принятія Ея Императорскимъ Высочествомъ званія Предсѣдателя Общества.

Большой залъ Общества, въ которомъ происходило чествованіе, былъ роскошно задрапированъ и убранъ зеленью. Надъ эстрадой были помѣщены портреты Ихъ Императорскихъ Величествъ Государя Императора Николая Александровича, Государыни Императрицы Маріи Θеодоровны и Государыни Императрицы Александры Θеодоровны. Напротивъ былъ помѣщенъ, убранный зеленью, вензель изъ инициаловъ Ея Императорскаго Высочества Принцесы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской. По стѣнамъ висѣли щиты съ цифрою «XXV». Налѣво отъ эстрады стоялъ бюстъ Ея Императорскаго Высочества, весь убранный цвѣтами, работы академика М. А. Чижова; бюстъ — мраморный, высѣченъ скульпторомъ по случаю юбилея и будетъ постоянно находиться въ помѣщеніи Общества. На пьедесталѣ надпись: «Ея Императорское Высочество Принцеса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская, 1903». Съ другой стороны: «Въ ознаменованіе 25-ти-лѣтняго юбилея со дня принятія званія Предсѣдателя Общества». Направо отъ эстрады, на особой подставкѣ, находилась роскошная маіоликовая ваза, работы ученицъ школы Общества, поднесенная ими въ даръ Ея Императорскому Высочеству, по случаю юбилея. На вазѣ — гербъ Ея Императорскаго Высочества и цифра «XXV»; съ другой стороны — надпись: «Рисовальная школа И. О. П. Х. 1903 г.».

Къ 2 часамъ дня, въ залѣ Общества собрались: товарищъ министра финансовъ В. И. Тимирязевъ, т. с. В. И. Ковалевскій, вице-предсѣдатель Общества Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ; члены комитета Общества: Его Высочество Герцогъ Н. Н. Лейхтенбергскій, М. П. Боткинъ, I. С. Китнеръ, проф. А. И. Куинджи, проф. А. Ф. Лагоріо, П. П. Марсеру, сенаторъ Е. Е. Рейтернъ, Н. К. Рерихъ, баронъ А. А. Фредериксъ, П. П. Гнѣдичъ, директоръ школы Общества Е. А. Сабанѣевъ; далѣе — вице-президентъ Императорской Академіи Художествъ графъ И. И. Толстой, членъ Государственнаго Совѣта П. А. Сабуровъ, свѣтлѣйшій князь П. Д. Волконскій, проф. Н. Н. Каразинъ, проф. В. В. Матэ, Г. И. Котовъ, П. Ю. Сю-

ръ, многочисленные члены Общества, учащіеся школы Общества, члены почти всѣхъ художественныхъ обществъ Петербурга и мн. др.

Въ 2 часа 15 мин. дня, въ помѣщеніе Общества прибыли Его Высочество Принцъ Петръ Александровичъ Ольденбургскій со своей Августѣйшей супругой Ея Императорскимъ Высочествомъ Великою Княгинею Ольгою Александровною, которые были встрѣчены вице-президентомъ Общества Ю. С. Нечаевымъ-Мальцевымъ и секретаремъ Н. К. Рерихомъ. Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ удостоился поднести Ея Императорскому Высочеству букетъ живыхъ цвѣтовъ.

Ровно въ 2 часа 30 мин. дня въ помѣщеніе Общества прибыли Августѣйшая юбилярша Ея Императорское Высочество Принцеса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская съ супругомъ Его Высочествомъ Принцемъ Александромъ Петровичемъ Ольденбургскимъ. При входѣ въ помѣщеніе Общества, Ея Императорское Высочество и Его Высочество были встрѣчены комитетомъ Общества въ полномъ составѣ, во главѣ съ вице-предсѣдателемъ Ю. С. Нечаевымъ-Мальцевымъ, который удостоился поднести Ея Императорскому Высочеству букетъ живыхъ цвѣтовъ. При входѣ въ залъ Ея Императорское Высочество и Его Высочество были встрѣчены преображенскимъ маршемъ, исполненнымъ учениками пріюта Принца Ольденбургскаго.

Затѣмъ, Ея Императорское Высочество заняла мѣсто за особымъ столомъ, на эстрадѣ, и по обѣимъ сторонамъ Ея Императорскаго Высочества заняли мѣста члены комитета Общества, во главѣ съ вице-предсѣдателемъ Ю. С. Нечаевымъ-Мальцевымъ.

Чествованіе открылъ Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ, прочитавшій Высочайшій рескриптъ на имя Ея Императорскаго Высочества Принцесы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, послѣ чего былъ исполненъ русскій національный гимнъ: «Боже, Царя храни!».

Послѣ этого Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ прочиталъ первый привѣтственный адресъ отъ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ слѣдующаго содержанія:

«Ваше Императорское Высочество!

«Ровно четверть вѣка тому назадъ въ жизни Императорскаго Общества Поощренія Художествъ произошло событіе, открывшее для него новую эпоху преуспѣянія. Событіе это — принятіе на себя Вашимъ Высочествомъ званія Предсѣдателя Общества.

«Унаслѣдовавъ отъ незабвенной родительницы своей просвѣщенную любовь къ искусству и горячее желаніе ему успѣховъ въ нашемъ отечествѣ, Вы, подобно ей, съ самаго того дня, какъ стали во главѣ Общества, и донынѣ окружали его своими неусыпными попеченіями, разумно направляя его дѣятельность къ благимъ цѣлямъ. Съ постояннымъ сочувствіемъ относились Вы ко всѣмъ его предпріятіямъ на пользу художествъ, непосредственно участвовали во всѣхъ его трудахъ и многократно являлись мощною ходатаицею о немъ предъ Монаршимъ Престоломъ. Благодаря Вамъ, Общество удостоилось высокой чести именоваться Императорскимъ и получило новый уставъ, значительно расширившій его права и кругъ задачъ. Вы доставили Обществу возможность перестроить свое зданіе для сосредоточенія въ немъ всѣхъ дотолѣ разъединенныхъ другъ отъ друга учрежденій своихъ. Чрезъ Васъ Общество могло улучшить состояніе своей рисовальной школы и открыть нѣсколько ея пригородныхъ отдѣленій, равно какъ и художественно-ремесленныхъ учебныхъ мастерскихъ. Вамъ обязано Общество основаніемъ своего литературнаго органа, назначеннаго для распространенія въ публикѣ знакомства съ искусствомъ. Много другихъ полезныхъ начинаній Общества не возникло бы и не осуществилось, если бы они не находили въ Васъ твердой поддержки и если бы Вы своимъ примѣромъ и простымъ, добрымъ, сердечнымъ отношеніемъ къ сотрудникамъ Вашимъ по Обществу не поощряли ихъ служить ему усердно и безкорыстно.

«Проникнутые чувствами величайшаго уваженія и безграничной приверженности къ Особѣ Вашего Императорскаго Высочества, члены Общества, празднуя въ настоящій день двадцатипятилѣтіе Вашего предсѣдательствованія въ ихъ средѣ, просятъ Васъ принять изъявленіе ихъ живѣйшей благодарности за все сдѣланное Вами для Общества, и молятъ всеблагое Провидѣніе, да сохранитъ Оно Ваши силы еще многіе и многіе годы на радость Вашихъ Августѣйшихъ Родныхъ, для пользы Общества и русскаго искусства».

Второй адресъ прочиталъ директоръ школы Общества Е. А. Сабанѣевъ, отъ имени преподавателей школы и третій — учащіеся школы, послѣ чего представители художественно-ремесленныхъ мастерскихъ Общества поднесли Ея Императорскому Высочеству роскошной работы ларецъ съ фотографіями въ немъ, иллюстрирующими жизнь мастерскихъ.

Далѣе, депутація отъ Императорской Академіи Художествъ, въ составѣ: вице-президента Академіи графа И. И. Толстого, секретаря В. П. Лобойкова и ректора высшаго художественнаго училища при Академіи Л. Н. Бенуа, поднесла Ея Императорскому Высочеству адресъ слѣдующаго содержанія:

«Сегодня, въ этотъ знаменательный для всѣхъ собравшихся здѣсь день, Императорская Академія Художествъ не можетъ не вспомнить, что она 33 года процвѣтала подъ послѣдовательнымъ предсѣдательствомъ и руководствомъ въ Бозѣ почивающихъ Августѣйшихъ родителей Вашихъ, которые связали многія страницы исторіи

Академіи со своими Членами. Императорская Академія Художествъ имѣетъ высокую честь числить Ваше Императорское Высочество своимъ Почетнымъ Любителемъ; въ глубокомъ уваженіи и признательности къ покровительству, оказываемому Вами къ преуспѣянію и усовершенствованію русскаго искусства, въ торжественный день 25-лѣтія предсѣдательства Вашего Императорскимъ Обществомъ Поощренія Художествъ, который она считаетъ своимъ праздникомъ, радостно привѣтствуя въ лицѣ Вашемъ покровительницу отечественныхъ художниковъ, Академія приноситъ свои искреннія и отъ всего сердца идущія пожеланія, чтобы еще на долгіе годы представители русскаго искусства пользовались Августѣйшимъ и добрымъ покровительствомъ Вашего Императорскаго Высочества».

Его Высочество герцогъ Н. Н. Лейхтенбергскій поднесъ адресъ отъ имени общества мюссаровскихъ понедѣльниковъ слѣдующаго содержанія:

«Состоящее подъ Высокимъ Покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Ольги Александровны, Общество вспомоществованія семействамъ и сиротамъ художниковъ, требующимъ призрѣнія, въ лицѣ кружка мюссаровскихъ понедѣльниковъ, постоянно стремясь, какъ помогать нуждающимся семьямъ товарищей по искусству, такъ и къ объединенію художниковъ всѣхъ школъ и направленій, счастливо принести Вашему Императорскому Высочеству свои искреннія поздравленія, по случаю 25-лѣтія предсѣдательства Императорскимъ Обществомъ Поощренія Художествъ, и проситъ принять почтительнѣйшія и сердечнѣйшія пожеланія на много лѣтъ сохранить искусству и помощи ближнему свое высокое и просвѣщенное покровительство».

Далѣе, удостоились поднести адреса: отъ весенней выставки—проф. А. П. Соколовъ; отъ центральнаго училища барона Штиглица — проф. М. П. Боткинъ; отъ имени Строгановскаго центральнаго училища техническаго рисованія — директоръ училища Н. В. Глоба; отъ Императорскаго общества архитекторовъ — вице-предсѣдатель его І. С. Китнеръ; отъ товарищества передвижныхъ выставокъ — П. А. Брюлловъ; отъ 1-го дамскаго художественнаго кружка—предсѣдательница кружка Е. М. Сабанѣева; отъ общества поощренія женскаго художественно-промышленнаго образованія—г-жа Корибутъ - Дашкевичъ; отъ общества русскихъ акварелистовъ—Н. Н. Каразинъ; отъ новаго общества архитекторовъ — П. Ю. Сюзоръ; отъ попечительнаго комитета о сестрахъ милосердія «Краснаго Креста»—графиня Гейденъ.

Кромѣ того, были получены привѣтственныя телеграммы: отъ почетнаго члена Общества Н. П. Балашова, отъ проф. А. В. Прахова, отъ московскаго училища живописи, ваянія и зодчества, отъ одесскаго общества изящныхъ искусствъ, отъ московскаго общества архитекторовъ.

По случаю юбилея выбита медаль, по рисунку художника Васютинскаго, которая также была поднесена Ея Императорскому Высочеству. Съ одной стороны медали—портретъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, съ другой—знакъ Общества и надпись: «Признательное Императорское Общество Поощренія Художествъ — своему Предсѣдателю. 1878—1903».

Ея Императорское Высочество, выслушавъ всѣ поднесенные адреса и полученныя, по случаю юбилея, привѣтственныя телеграммы, въ теплыхъ и сердечныхъ словахъ изволила милостиво благодарить всѣхъ собравшихся.

Чествованіе закончилось русскимъ національнымъ гимномъ, послѣ котораго было исполнено «Souvenir de Gagry».

Въ 3½ часа дня Ихъ Императорскія Высочества и Ихъ Высочества изволили отбыть изъ помѣщенія Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

---

23 Ноября въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ состоялся второй аукціонъ картинъ и этюдовъ преимущественно молодыхъ художниковъ. Изъ 132 произведеній было продано 105. Третій аукціонъ назначенъ на 21 Декабря.

Съ 14 по 30 Декабря въ помѣщеніи Общества открыта выставка картоновъ для мозаикъ, исполненныхъ проф. В. М. Васнецовымъ. Выставка составилась изъ картоновъ, исполненныхъ для храма въ Дармштадтѣ: «Божія Матерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ» и «Св. Марія Магдалина»; изъ грандіознаго картона для храма въ имѣніи «Гусь» Ю. С. Нечаева - Мальцева «О Тебѣ радуется»; изъ картоновъ для храма Воскресенія въ Спб. и др.

5 Декабря Ея Императорское Величество Государыня Императрица Марія Феодоровна и Государь Наслѣдникъ Великій Князь Михаилъ Александровичъ при обзорѣ постоянной выставки Общества изволили пріобрѣсти двѣ картины академика А. К. Беггрова.

Въ субботу, 13 Ноября, въ помѣщеніи Общества въ 8½ часовъ вечера состоялось Собраніе Гг. Членовъ Общества. Во время собранія были сдѣланы сообщенія.

1. С. Г. Недлеръ: «О художественно-промышленныхъ Школахъ Германіи».

2. В. П. Шнейдеръ ознакомила собраніе

съ коллекцiей народныхъ вышивокъ и уборовъ, собранныхъ ею въ Тамбовской губ. по порученiю Этнографическаго отдѣла Русскаго Музея имени Императора Александра III.

— Подъ Августѣйшимъ Предсѣдательствомъ Ея Императорскаго Высочества Принцесы Евгенiи Максимилiановны Ольденбургской въ среду, 17 сего Декабря, въ помѣщенiи Общества состоялось Собранiе Гг. Членовъ Общества, причемъ были выслушаны слѣдующiя сообщенiя:

1. Н. П. Гнѣдичъ: «Историческiя перспективы».

2. И. Я. Билибинъ ознакомилъ собранiе съ коллекцiей видовъ и народныхъ уборовъ, собранныхъ имъ при поѣздкѣ на Сѣверъ по порученiю Этнографическаго отдѣла Русскаго Музея имени Императора Александра III.





СОБРАНІЕ КАРТИНЪ
ГЕРЦОГА
Г. Н. ЛЕЙХТЕНБЕРГСКАГО.

„ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ“.

1904. № 1.





Основателемъ извѣстной въ художественномъ мірѣ картинной галереи герцоговъ Лейхтенбергскихъ слѣдуетъ считать Евгенія Богарнэ, герцога Лейхтенбергскаго, который какъ въ бытность свою въ Италіи, такъ и впослѣдствіе, въ Мюнхенѣ, не переставалъ обогащать ее новыми художественными сокровищами. Передаваясь изъ рода въ родъ, она, послѣ смерти герцога Николая Максимиліановича, перешла во владѣніе его двухъ сыновей и была ими подѣлена. Герцогу Николаю Николаевичу достались великолѣпные французскіе портреты и большая часть голландскихъ школъ, къ герцогу Георгію Николаевичу перешли лучшія итальянскія картины коллекціи. Первое мѣсто среди нихъ занимаютъ венеціанцы, хотя и другія школы представлены немногочисленными, но тѣмъ не менѣе выдающимися образцами.

·КАРТИНЫ·НИДЕРЛАНДСКОЙ·ШКОЛЫ·



Нидерландскія школы, не столь богато представленныя въ собраніи герцога, какъ итальянскія, тѣмъ не менѣе являются въ цѣломъ рядъ блестящихъ образцовъ, замѣчательныхъ и по ихъ художественному совершенству и по ихъ отличной сохранности. Сравнивая вообще живописныя произведенія сѣверныхъ и южныхъ школъ, мы замѣчаемъ, что всеуничтожающее время

гораздо сильнѣе коснулось послѣднихъ. Причина лучшей сохранности первыхъ кроется главнымъ образомъ въ ихъ сравнительно меньшемъ размѣрѣ, зависѣвшимъ въ свою очередь отъ размѣра комнатъ, которыя онѣ были предназначены украшать; затѣмъ, конечно, играютъ роль и техническіе пріемы. Условія сохраненія, слѣдуетъ признаться, были удачнѣе для южныхъ школъ по причинѣ болѣе равномѣрнаго атмосферическаго вліянія: итальянскіе дворцы и церкви, не отапливаемые зимою, давали помѣщеннымъ въ нихъ картинамъ приблизительно ровную зимою и лѣтомъ степень сухости и температуры, чего конечно нельзя сказать про маленькія помѣщенія голландскихъ домовъ съ ихъ усиленною топкою зимою и вслѣдствіе этого чрезмѣрною въ это время года сухостью воздуха.



АМОЕ раннее изъ находящихся въ собраніи произведеній нидерландской школы это — «Христосъ и Іоаннъ Креститель съ колѣнопреклоненнымъ заказчикомъ» кисти очень рѣдкаго мастера *Дирка Боутса* († 1475), въ старинныхъ источникахъ называемаго Диркомъ Гарлемскимъ (см. приложеніе 1). Ранній періодъ его дѣятельности для насъ неизвѣстенъ; произведенія его, удостовѣренныя историческими источниками и преданіемъ, всѣ относятся къ послѣднимъ годамъ его жизни. Теплоту и насыщенность колорита, присущую этому мастеру, мы находимъ и на изображенной картинѣ. Въ пейзажѣ замѣтно, на ряду съ тщательной выпиской перваго плана, уже большее соблюденіе воздушной перспективы, чѣмъ у его предшественниковъ. Диркъ Боутсъ принадлежитъ къ мастерамъ, которыхъ нетрудно отличить по опредѣленности и особенности ихъ фигуръ; эти послѣднія отличаются у него нѣсколько непропорціональнымъ ростомъ, узкимъ оваломъ лица, высокимъ лбомъ и въ большинствѣ случаевъ неудачнымъ и неумѣлымъ, доходящимъ почти до смѣшного положеніемъ ногъ. Кромѣ того, какъ очень многіе изъ старыхъ мастеровъ, онъ пользуется почти всегда одними и тѣми же моделями. Его Христа и Іоанна мы встрѣчаемъ и на «Тайной Вечерѣ» въ Брюсселѣ, и на «Собираніи манны» въ Мюнхенѣ, и на «Празднованіи Пасхи» въ Берлинѣ и на другихъ картинахъ; обѣ фигуры и весьма схожій пейзажъ мы находимъ на створкахъ мюнхенскаго складня, изображающихъ св. Іоанна Крестителя и св. Христофора. Въ Диркѣ Боутсѣ нѣтъ и слѣда драматизма Рогира ванъ деръ Вейдена, подъ вліяніемъ котораго онъ находился, но зато идиллическая простота и спокойствіе его живописнаго пересказа чаруютъ насъ своей непосредственностью.



ЕЙХТЕНБЕРГСКАЯ галлерея издавна славилась своими великолѣпными портретами; въ ряду прочихъ мы встрѣчаемся въ собранiи герцоговъ съ однимъ изъ повторенiй портрета маркиза Спинолы работы Рубенса (см. приложенiе 2). На основанiи собственныхъ словъ Рубенса въ его письмахъ къ Дюпюи, мы знаемъ о двухъ портретахъ Спинолы. Объ одномъ изъ нихъ, вѣроятно начатомъ въ 1625 г., когда знаменитый полководецъ, возвращаясь съ осады Бреды, проѣзжалъ черезъ Антверпенъ, Рубенсъ сообщаетъ объ немъ, въ письмѣ отъ 2-го сентября 1627 г., какъ объ оконченномъ и написанномъ съ натуры. О другомъ портретѣ онъ тому же лицу сообщаетъ 20-го января 1628 г., что продолжаетъ надъ нимъ работать.

До насъ дошло три поколѣнныхъ портрета маркиза Спинолы: одинъ изъ нихъ нынѣ находится въ Брауншвейгскомъ музеѣ, другой въ собранiи графа Ностица въ Прагѣ, третiй у герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго въ С.-Петербургѣ. Брауншвейгскiй экземпляръ отличается неровностью исполненiя, особенно недостатки лѣпки въ лицѣ указываютъ на спѣшность работы, портретъ у графа Ностица, по словамъ Розеса, мѣстами ретушованъ. Нашъ петербургскiй экземпляръ очень тщателенъ по отдѣлкѣ аксессуаровъ, но нѣсколько суше брауншвейгскаго портрета. По описанiю всѣ три портрета подходятъ къ упоминаемому въ письмѣ 1628 г., болѣе законченному и отдѣланному, первый же портретъ, упоминаемый въ 1627 г., былъ вѣроятно оригинальный собственноручный портретъ, написанный Рубенсомъ съ натуры. Второй портретъ, можетъ быть, писанъ самимъ Рубенсомъ, пользуясь первымъ, или воспроизведенъ въ его мастерской, можетъ быть, при его соучастiи. Кромѣ упомянутыхъ извѣстенъ еще четвертый экземпляръ у графа Уоррика; въ 1880 г. на аукцiонѣ собранiя Демидова Санъ-Донато появлялся еще пятый.

Живописность позы и богатаго костюма соединяются въ этомъ прекрасномъ портретѣ съ тщательностью отдѣлки и блескомъ яркихъ живыхъ красокъ. Побѣдитель при Бредѣ глядитъ на насъ съ портрета утомленнымъ и унылымъ; мускулистыя руки нервно охватываютъ шпагу и маршальскiй жезлъ; кажется, не будь онъ одѣтъ въ негнущуюся кирасу и не подпирай его гордой головы туго накрахмаленный кружевной фрезъ—онъ бы былъ готовъ сломиться подъ тяжестью гнетущей его обиды, какого-то внутренняго неудовольствiя. Прослѣживая судьбу этого одного изъ величайшихъ полководцевъ своего времени, мы видимъ, что онъ въ послѣднiй годъ своей жизни былъ постоянно огорчаемъ интригами враговъ, вредившихъ ему при дворѣ Филиппа III, испанскаго, къ которому онъ поступилъ на службу трид-

цати лѣтъ, и что эти козни и были причиной его болѣзни и смерти, вскорѣ послѣдовавшей: онъ умеръ въ 1630 году, 59 лѣтъ. Родъ Спинола, существующій и донынѣ, далъ своему родному городу Генуѣ 11 дожей и 13 кардиналовъ.

* *
*

Интересна, не столько по тонкости исполненія, сколько по юмору и курьезности замысла — картина, изображающая ***приводъ плѣненныхъ обезьянами кошекъ къ полководцу-обезьянѣ,*** возсѣдающей среди своего штаба на скамейкѣ около пылающаго камина (см. приложеніе 3). Это политическая каррикатура. По манерѣ письма картина эта должна быть отнесена къ фламандской школѣ и ея автора слѣдуетъ искать по близости Тенирса. Отъ произведеній этого послѣдняго она разнится своимъ менѣе изящнымъ рисункомъ и болѣе разбросанной композиціей; общій желтоватый тонъ картины также говоритъ противъ Тенирса, любителя выдерживать своихъ «обезьянъ» въ темныхъ сѣроватыхъ тонахъ.

* *
*



ЕСОМНѢННО кисти *Давида Тенирса Младшаго* (1610, † 1690) принадлежитъ другая картина, изображающая разную домашнюю утварь и крестьянъ, играющихъ въ карты (см. приложеніе 3). Главное мѣсто въ ней отведено не этой группѣ, помѣщенной на заднемъ планѣ, а великолѣпно выписанной утвари. Это лишній разъ подтверждаетъ истину, сколь большую роль въ художественномъ произведеніи играетъ манера исполненія и какъ самый простой и низменный сюжетъ подъ кистью геніальнаго мастера пріобрѣтаетъ художественную важность и значеніе. Исполненіе этой блестящей картинки, полной прозрачной свѣтотѣни, даетъ намъ понятіе о лучшихъ работахъ Тенирса.

* *
*

Значеніе, которое придается всякому предмету, преломленному, такъ сказать, сквозь призму художественнаго творчества, отлично понимали голландскіе живописцы, не искавшіе ни религіозныхъ, ни историческихъ сюжетовъ, а спокойно и добросовѣстно изображавшіе ту обстановку, въ которой они сами вращались.

Не пренебрегавшій кружкой вина или пива, добродушный *Янъ Стэнъ* (род. 1626 или 1627, † 1679), писалъ веселыя пирушки, но не прочь былъ также изобразить себя съ женою въ своей домашней обстановкѣ за

трубкой или кружкой вина. На нашей картинкѣ супруги Стэнъ даютъ своимъ дѣтямъ ихъ завтракъ (см. приложенiе 4). Картинка эта, къ сожалѣнiю нѣсколько пострадавшая отъ времени, не даетъ надлежащаго понятiя о великолѣпномъ мастерствѣ Стэна.

Также мы не выносимъ надлежащаго представленiя о поэтѣ солнечнаго луча, несравненномъ *Питерѣ де Гогѣ* (1630, † послѣ 1677), по картинѣ его, имѣющейся въ собранiи герцога (см. приложенiе 4). Уже самая величина картины совершенно необычна для художника, обыкновенно бравшаго меньшiй размѣръ. Исполненiе ея, недурное само по себѣ, все-таки лишено той необычайной теплоты и свѣта, которыя даютъ намъ его intérieurs средней, его лучшей, поры. Тѣмъ не менѣе, помимо этого сравненiя, картина отличается хорошимъ рисункомъ, интересной группировкой и яснымъ, веселымъ, немного безпокойнымъ, колоритомъ.


ОЛЬНАЯ» *Габрiэля Метсю* (1630—1669) — маленькiй шедёвръ, въ полной мѣрѣ выказывающiй присущую художнику деликатность композицiи и техническое совершенство (см. приложенiе 5). Главная тема картинъ Метсю — обыденная жизнь. Внутренность жилищъ съ ихъ мельчайшими подробностями, характеръ ихъ обитателей, ихъ обычаи и нравы — все это онъ изображаетъ съ такимъ вкусомъ, интересомъ и въ тоже время съ такою точностью, что картины его составляютъ вѣрное отраженiе голландскаго общества, по большей части высшихъ его слоевъ, того времени. Метсю стоитъ какъ бы на рубежѣ живописной виртуозности. Его небольшiя картинки еще полны прошедшаго чрезъ артистическiй темпераментъ художественнаго творчества, полны наблюдательности и деликатнаго чувства. Еще одинъ шагъ и — какъ это мы видимъ на семьѣ Мирисовъ, даже у Франса Старшаго, — зачастую главное въ произведенiи составляетъ побѣжденiе техническихъ трудностей, въ изображенiи мельчайшихъ деталей, выписанныхъ съ безподобнымъ совершенствомъ, что конечно превращаетъ художественное произведенiе въ техническiй фокусъ.

Особенно ярко выступаетъ эта виртуозность, въ ущербъ художественному равновѣсiю замысла и техники, у младшихъ представителей семейства Мирисъ. Мы ее можемъ видѣть на портретѣ мужчины

и дамы, вышедшихъ на террасу своего дома для привѣтствія кого-то, невидимаго для зрителя, работы *Виллема ванъ Мириса* (1662—1747) (см. приложеніе 6). Детальная выписка, фотографичность позъ — они изображены съ открытыми ртами, какъ бы говорящими — холодность колорита, дѣлаютъ не особенно привлекательнымъ этотъ маленькій точно на фарфорѣ написанный портретъ.



Изъ группы художниковъ, изображавшихъ голландское общество, въ собраніи имѣется картина *Питера Кодде* (1599 или 1600, † 1678), представляющая кавалеровъ и дамъ, собравшихся въ обширномъ залѣ (см. прил. 7). Картина немного тяжеловата по колориту, но интересно задумана и прекрасно нарисована; къ ея достоинствамъ слѣдуетъ отнести также непринужденность постановки фигуръ и распредѣленія группъ.



ОГДА заходитъ рѣчь о пейзажѣ, то первое и главное, на что обращаютъ вниманіе при оцѣнкѣ мастера, это вопросъ о томъ, писалъ ли онъ живую натуру, давалъ ли онъ намъ готовый видъ, какъ онъ его нашелъ въ данной мѣстности, или компановалъ искусственный пейзажъ, пейзажъ не существовавшій, созданный его воображеніемъ изъ матеріала, конечно, почерпнутаго изъ снимковъ съ живой природы. Какъ во второмъ случаѣ художникъ могъ цѣлыми кусками вставлять добытое имъ своими этюдами точное изображеніе какой-либо мѣстности, такъ и въ первомъ ему не возбранялось, видоизмѣнять детали въ пользу общей картины. Примѣрами второго рода отношеній къ природѣ могутъ служить Пуссэнъ, Клодъ Лоррэнъ, перваго — громадное большинство пейзажистовъ старыхъ и новыхъ временъ. Само подавляющее обиліе пейзажей, снятыхъ съ натуры, — которые вызываютъ восторги и знатоковъ и еще болѣе не-знатоковъ, — какъ бы указываетъ на то, что этотъ путь легче для достиженія художественнаго эффекта. Только геніальные пейзажисты другого направленія, какъ напримѣръ, два вышепоименованные, могутъ съ успѣхомъ защищать свой пріемъ, все же, созданное въ этомъ направленіи меньшими талантами, намъ кажется очень часто неестественно и противно.

За исключеніемъ весьма небольшой группы, представители голландской пейзажной живописи, всѣ—портретисты природы, а не ея идеализаторы. Этимъ мы не хотимъ сказать, чтобы они были фотографами природы; нѣтъ, они отлично умѣютъ подчеркнуть одно и оставить

въ тѣни другое, они даютъ намъ, какъ можно выразиться про портретъ, цѣлую личность, они даютъ намъ характерный типъ природы въ индивидуальномъ примѣрѣ.

ПРОСТОТА концепціи и передачи картинъ природы и есть причина того, что голландскіе пейзажи не потеряли своей прелести до нашихъ дней и смѣло могутъ постоять за себя въ ряду новѣйшихъ произведеній этого рода. Замѣтимъ еще особенность у нѣкоторыхъ голландскихъ пейзажистовъ. Въ противоположность многимъ современнымъ, они даютъ на своихъ картинахъ очень много мѣста изображенію неба, ограничиваясь иногда самой узкой полоской земли или воды. Съ подобнымъ отношеніемъ мы встрѣчаемся у Рейсдаля, ванъ Гойена, у Филиппа де Конинга, у Зегерса и т. д. Образецъ такого пейзажа — «Видъ на Гарлемъ» Я. Ванъ Рейсдаля въ собраніи герцога (см. приложеніе 8). Впереди, у подножія дюнъ — Оверволъ, на заднемъ планѣ — Гарлемъ съ его высокимъ далеко виднымъ соборомъ, все это занимаетъ какую-нибудь 1/5 картины, остальное занято небомъ, покрытымъ сѣрыми дождевыми тучами, легкими и прозрачными, точно клубящимися, несущимися подъ порывомъ тяжелаго осенняго вѣтра.

Какая противоположность этому пейзажу съ его нѣсколько мрачнымъ характеромъ, яркая зелень *Исаака ванъ Остаде* (1621, † 1649). Точно омытая теплымъ лѣтнимъ дождемъ, она веселитъ глазъ своею яркою свѣтло-зеленою листвою, эффектно оттѣняясь на сѣро-свинцовомъ небѣ. Отличный рисунокъ, теплый колоритъ, тонкая свѣтотѣнь — характерныя отличія замѣчательно плодовитаго художника, успѣвшаго при своей короткой жизни (всего 28 лѣтъ) сдѣлать такъ много (см. приложеніе 7).



ДЕРЕВЕНСКІЙ праздникъ» *Лукаса ванъ Валькенборха* (умеръ, вѣроятно, въ 1623 г.) долженъ быть отнесенъ также къ пейзажамъ, писаннымъ съ натуры (см. прил. 9). Маленькая картинка исполнена съ обычной этому мастеру тщательностью миніатюрной выписки и свойственнымъ ему реализмомъ; многочисленныя мелкія фигурки полны жизни и одушевленія. На заднемъ планѣ — интересный дальній пейзажъ, видъ его родной валлонской долины съ протекающимъ по ней Маасомъ. Какъ почти всѣ его произведенія и наша картинка помѣчена его инициалами и 1595 годомъ.

Примѣромъ условнаго, сочиненнаго пейзажа, можетъ служить *Джованни Батиста Вэниксъ* (1621, † 1660), ученикъ Абрагама Блумарта въ Утрехтѣ и Класа Мунарта въ Амстердамѣ. Онъ принадлежитъ къ художникамъ, искавшимъ усовершенствованія въ Италіи и бравшимъ свои сюжеты изъ итальянской жизни; видъ римской кампаньи или гаваней, оживленныхъ богато и цвѣтисто одѣтыми фигурками, съ роскошными постройками, колоннадами — вотъ обычные для него сюжеты; видъ подобной морской гавани мы встрѣчаемъ и въ собраніи герцога. Пробивающаяся сквозь условность струя здороваго реализма, а также отличный рисунокъ и свѣтлый, яркій колоритъ, дѣлаютъ привлекательной эту картину.

Ъ ТОЙ ЖЕ группѣ итальянизирующихъ пейзажистовъ принадлежитъ и *Класъ Берхемъ* (1620, † 1683), мастеръ весьма неровный въ своихъ работахъ. Особенно онъ хорошъ въ своихъ пейзажахъ небольшого размѣра, относящихся къ среднему періоду его дѣятельности. Прелестная картинка этого времени, въ собраніи герцога, нѣкогда принадлежавшая Пулэну, отличается широкою манерою исполненія, теплотою золотистаго тона, блескомъ и гармоничностью красокъ; она очень подходитъ къ знаменитому эрмитажному «Утру» (№ 1081) 1656 года.

Столько же жанристомъ, какъ и пейзажистомъ, былъ многосторонній художникъ, надѣленный рѣдкимъ богатствомъ фантазіи — *Филиппсъ Воуверманъ* (1619—1668). Онъ обладалъ въ высшей степени способностью вносить въ тѣсный кругъ своихъ сюжетовъ постоянно новые, разнообразные мотивы и каждый разъ образовывалъ изъ нихъ законченное художественное цѣлое. Съ одинаковымъ художественнымъ вкусомъ онъ воспроизводилъ въ своихъ, замѣчательныхъ и по техническому совершенству картинкахъ, и эпизоды войнъ, и моменты охоты, и сцены путешествій, сельскихъ работъ и праздничныхъ увеселеній. Первенство въ его обширномъ oeuvre'ѣ принадлежитъ его безподобнымъ «остановкамъ» у какого-нибудь шинка, гостинницы или просто у фонтана или колодца—это сюжетъ и нашей картинки (см. приложеніе 10). Въ ней, какъ и въ подобныхъ ей, выразилось его умѣнье распредѣлять фигуры и аксессуары съ такимъ художественнымъ вкусомъ, что ничего нельзя ни прибавить, ни выкинуть. Какъ вообще произведенія его средняго, лучшаго времени, наше «Проѣзжіе на привалѣ», отличается деликатностью рисунка, пластичностью лѣпки, прозрачностью воздушной перспективы и блескомъ колорита ;она выдержана въ безподобномъ серебристомъ тонѣ и полна нѣжной свѣтотѣни.

Взявъ своею спеціальностью изображеніе пернатыхъ, *Мельхіоръ де-Гондекутеръ* (1636, † 1695), прозванный «Рафаэлемъ птицъ», съ неподражаемымъ совершенствомъ умѣлъ передавать жизнь этого мірка и въ состояніи покоя, и въ минуты опасности и тревоги, отлично характеризуя всѣ движенія души своего пернатаго царства. Наша картинка изображаетъ подобную «птичью драму»: курица распростерла крылья надъ своими птенцами, пѣтухъ загораживаетъ ихъ же, готовый къ бою и съ поднятой ногой для удара по врагу — жирному индюку, приближающемуся къ курамъ (см. приложеніе 10).



ОСОБЕННУЮ спеціальность выработали голландскіе художники въ изображеніи мертвой природы и въ особенности цвѣтовъ. Достаточно видѣть *), съ какимъ искусствомъ голландки, даже принадлежащія къ простонародью, умѣютъ располагать въ сосудѣ съ мокрымъ пескомъ букеты всевозможныхъ цвѣтовъ, съ какимъ изяществомъ женщины, обладающія нѣкоторымъ достаткомъ, дѣлаютъ тоже въ стеклянныхъ вазахъ, которыя онѣ ставятъ одну въ другую, образуя цѣлыя гигантскія пирамиды, чтобы понять, что художнику только оставалось передавать красками представлявшееся ему на каждомъ шагу въ дѣйствительности.

«Ваза съ цвѣтами» *Яна ванъ Гейзюма* (1682, † 1749) отличается обычными достоинствами и недостатками этого художника: большимъ сходствомъ съ натурой, красивымъ распредѣленіемъ цвѣтовъ, гармоничнымъ, но нѣсколько холодноватымъ колоритомъ (см. прил. 11).

Женскій портретъ небольшого размѣра, хорошо моделлированный, но нѣсколько тусклый по колориту, ближе всего относится къ французской школѣ XV ст. По выгнутой постановкѣ туловища, по лѣпкѣ и нѣсколько архаической безпомощности онъ напоминаетъ портреты Фуке (см. приложеніе 11).

Мужской портретъ, приписываемый *Гольбейну*, правильнѣе отнести къ его школѣ. Красновато-коричневатый по тону тѣла, жесткій портретъ этотъ представляетъ не Томаса Мура, изображенія котораго дошли

*) См. А. А. Неустроевъ, «Картинная галлерея Императорскаго Эрмитажа», Спб. 1898.

до насъ и въ портретѣ кисти Гольбейна и въ его великолѣпномъ виндзорскомъ рисункѣ.

«Эндиміонъ и Діана» написана *К. П. Брюлловымъ* (1799—1852), передъ самымъ отъѣздомъ его въ Италію, въ 1849 г., вызваннымъ болѣзнью, не поддававшейся лѣченію. Это иллюстрація къ одной изъ эротическихъ новеллъ итальянскаго поэта Касти *), состоявшаго на службѣ у Іосифа II и любезно принятаго Екатериною II въ его посѣщеніе Петербурга. Небольшая картинка эта отличается сильными яркими красками, энергіей движенія, но нѣкоторой рѣзкостью и угловатостью композиціи **).



*) Novelle galanti in ottave rime 1793 и 1804.

**) Картина „Діана и Эндиміонъ" К. П. Брюллова будетъ помѣщена въ одномъ изъ ближайшихъ №№.



LES TABLEAUX DE LA COLLECTION DU DUC G. N. DE LEUCHTENBERG.



E MÉRITE d'avoir fondé la galerie de tableaux des ducs de Leuchtenberg, si renommée dans le monde artistique, revient principalement à Eugène Beauharnais, duc de Leuchtenberg, qui ne cessa de se rendre acquéreur de trésors de l'art, tant pendant son séjour en Italie que plus tard à Munich. En passant de père en fils cette galerie échut, après la mort du duc Nicolas Maximilianowitch, à ses deux fils qui sela partagérent. Le duc Nicolas Nicolaiéwitch reçut en partage les magnifiques portraits français et la majeure partie de l'école hollandaise, tandis que le duc George Nicolaïéwitch reçut les meilleurs tableaux italiens de la collection, dans laquelle l'école vénitienne occupe le premier rang, bien que les autres écoles y soient également représentées par des spécimens moins nombreux, il est vrai, mais non moins remarquables.

·ÉCOLE·NEERLANDAISE·



ANS la collection du duc les écoles néerlandaises ne sont pas représentées par un nombre aussi grand de tableaux que les écoles italiennes: mais nous y trouvons cependant toute une série de spécimens excellents, remarquables autant par leur perfection au point de vue artistique que par leur parfaite conservation. En général, en comparant les œuvres picturales des écoles du nord à celles du midi, nous constatons que le temps, ce destructeur de toute chose, s'est tourné plutôt du côté des dernières. La raison de la meilleure conservation des premières est principalement qu'elles étaient de dimensions relativement moins grandes, ce qui, à son tour, dépendait des dimensions des chambres à la décoration desquelles ces tableaux étaient destinés: les procédés techniques y sont certainement aussi pour quelque chose. Il faut reconnaitre que les conditions de la conservation étaient plutôt en faveur des écoles méridionales en raison de la plus grande égalité des influences atmosphériques: les palais et les églises de l'Italie, n'étant pas chauffés en hiver, offraient aux tableaux qu'ils renfermaient à peu près le même degré de sécheresse et de température en hiver comme en été, ce qu'on ne peut évidemment dire des appartements exigus des maisons hollandaises, surchauffées en hiver et présentant par conséquent pendant cette saison un degré excessif de sécheresse de l'air.



A PLUS ancienne des œuvres des écoles néerlandaises représentées dans la collection est un «Christ et St-Jean Baptiste avec un donateur agenouillé», appartenant au pinceau d'un maître fort rarement représenté, de *Dirk Bouts* († 1475), nommé dans les anciennes sources Dirk de Harlem (Pl. 1). La première époque de son activité nous est inconnue; toutes les œuvres de ce maître, reconnues par les sources historiques et par la tradition, appartiennent aux dernières années de sa vie. Nous retrouvons sur notre tableau le coloris chaud et nourri qui distingue ce peintre. Dans le paysage on remarque, en outre de la facture plus soignée du premier plan, encore une perspective aérienne mieux observée comparativement à ce qui se voit chez ses devanciers. Dirk Bouts est du nombre des maîtres qu'il n'est pas difficile de reconnaître d'après leurs figures, qui toutes portent un cahcet spécial et déterminé; c'est qu'elles se distinguent chez lui par leur stature assez mal proportionnée, par l'ovale étroit de leur visage, par la hauteur du front et généralemetn par une position gauche et mal réussie des pieds, allant jusqu'au ridicule.

De plus, ainsi que cela se voit chez beaucoup d'autres parmi les maîtres anciens, ce sont presque toujours les mêmes modèles dont il fait usage. Nous rencontrons son Christ et son St-Jean encore sur la «Sainte Cène» à Bruxelles. sur la «Récolte de la manne» à Munich, sur la «Célébration de la fête de Pâques» à Berlin ainsi que sur d'autres tableaux; les mêmes deux figures et un paysage tout à fait semblable se voient sur les volets du triptyque de Munich qui représentent St-Jean Baptiste et St-Christophe. Dirk Bouts ne montre aucune trace du pouvoir dramatique de Rogier van der Weyden. sous l'influence duquel il se trouvait. mais en revanche la simplicité idyllique et le calme de son exposé artistique nous ravissent par leur spontanéité.

La galerie des ducs de Leuchtenberg est renommée d'ancienne date par ses magnifiques portraits; dans ce nombre nous trouvons dans la collection du duc une des répliques du portrait du marquis Spinola. En nous basant sur les propres paroles de *Rubens* dans sa lettre adressée à Dupuis nous possédons des indications sur deux portraits de Spinola. Au sujet de l'un de ces portraits, exécuté probablement en 1625, lorsque ce général célèbre passa par Anvers à son retour du siège de Bréda, Rubens parle dans sa lettre du 2 sept. 1627 comme d'une œuvre achevée et peinte d'après nature. Le 20 janvier 1628 il rapporte à la même personne au sujet de l'autre portrait, qu'il continue son travail. Trois portraits se sont conservés représentant le marquis Spinola jusqu'aux genoux: l'un d'eux se trouve actuellement au musée de Brunswick; l'autre à Prague dans la collection du comte de Nostitz, le troisième est à St-Pétersbourg, dans la collection du duc de Leuchtenberg (pl. 2). L'exemplaire qui se trouve à Brunswick nous montre une certaine inégalité de l'exécution, le relief insuffisant du visage surtout indique la hâte du travail; le portrait que le comte de Nostitz possède a été, d'après M. Rooses, retouché par places. Notre exemplaire de St-Pétersbourg est très soigné dans le détail des accessoires, mais un peu plus froid que celui de Brunswick. A en juger par la description, ce troisième portrait s'approche de celui qui est mentionné dans la lettre de 1628 comme étant plus fini et plus élaboré, tandis que le premier portrait, mentionné en 1627, était probablement l'original authentique peint par Rubens d'après nature. Le deuxième portrait peut avoir été exécuté par Rubens lui-même à l'aide du premier, ou bien encore il peut avoir été reproduit dans son atelier peut-être avec son concours. En dehors des portraits mentionnés on connait encore un quatrième exemplaire chez le comte de Warwick; en 1880 un cinquième apparut à la vente de la collection de Démidoff San Donato.

NE POSE pittoresque et la richesse du costume sont jointes sur ce magnifique portrait à une exécution soignée et aux splendides couleurs vives et éclatantes. Le vainqueur de Bréda nous regarde de ce portrait d'un air las et abattu. Les mains bien musclées étreignent d'un geste nerveux l'épée et le bâton de maréchal: c'est comme si, n'étaient la cuirasse inflexible qui le recouvre et la fraise fortement empesée qui soutient sa fière tête, il était prêt à succomber sous le poids de l'injure qui l'opprime ou d'un certain mécontentement intérieur. En examinant le sort qui échut à ce capitaine, l'un des plus grands de son temps, nous voyons qu'il fut constamment attristé durant le dernières années de sa vie par les intrigues de ses ennemis à la cour de Philippe III d'Espagne, dont il avait pris les services à l'âge de trente ans, et que ces embûches furent la cause de sa maladie et de sa mort qui survint bientôt: il mourut en 1630 à l'âge de 59 ans. La famille des Spinola, qui existe jusqu'à présent, a donné à Gênes, sa ville natale, 11 doges et 13 cardinaux.

INTÉRESSANT, mais moins par la finesse de l'exécution que par son humour et par la curiosité des données, est la toile qui représente la scène où les chats captivés par les singes sont amenés devant le capitaine, un singe assis au milieu de son état-major sur un banc près d'une cheminée allumée. C'est une caricature politique du temps. Par la manière dont ce tableau est peint il doit être attribué à l'école flamande et son auteur doit être cherché dans l'entourage de Teniers. Il se distingue des œuvres de ce dernier par un dessin moins élégant et par une composition plus confuse: le ton général de la toile, jaunâtre, est aussi étranger à Teniers, qui préférait, quand il peignait ses singes, des tons foncés grisâtres. (Pl. 3).

Incontestablement au pinceau de *David Teniers le J.* (1610 † 1690) appartient un autre tableau représentant à moitié différents ustensiles de ménage, à moitié des paysans jouant aux cartes. La première place sur ce tableau n'est pas assignée à ce groupe, qui tout au contraire occupe l'arrière-plan, mais aux ustensiles peints avec une minutie admirable, ce qui prouve encore une fois cette vérité que dans les œuvres d'art un bien grand rôle appartient à la manière de l'exécution et que le pinceau d'un maître de génie donne de l'importance et une signification artistique au sujet le plus simple et le moins élevé. L'exécution de cette petite toile brillante, pleine d'un clair-obscur transparent, nous donne une idée des meilleures œuvres de Teniers. (Pl. 3).

Cette importance, que tout objet acquiert en se réfractant pour ainsi dire à travers le prisme de la force créatrice de l'artiste, était parfaitement comprise par les peintres hollandais qui ne recherchaient ni les thèmes religieux ni les

thèmes historiques et qui figuraient tranquillement, consciencieusement le milieu dans lequel ils se mouvaient eux-mêmes. Le joyeux *Jan Steen,* né en 1626 ou 1627, † 1679 qui ne méprisait pas un bon trait de vin ou de bière, peignait de joyeux festins et aimait aussi à se figurer lui-même avec sa femme dans son milieu familial, avec une pipe ou une cruche à la main. Sur notre tableau les époux Steen donnent leur déjeuner aux enfants. Ce tableau qui a eu malheureusement à souffrir des vicissitudes du temps, ne donne pas une juste idée de la maëstria brillante de Steen. (Pl. 4).

Nous ne remportons pas non plus une dûe impression du poète du rayon solaire, de *Pieter de Hoogh* (1630, † après 1677), si nous nous en tenons au tableau de ce maître qui se trouve dans la collection du duc. La grandeur seule est déjà tout à fait insolite pour ce maître qui choisissait habituellement de moindres dimensions. L'exécution ne montre pas cette chaleur extraordinaire et cette lumière par lesquelles se distinguent les tableaux de sa période moyenne, sa meilleure. Cependant, abstraction faite de cette comparaison, le tableau se distingue tout de même par l'excellence du dessin, un groupement intéressant et par un coloris clair et gai, bien qu'un peu inquiet. (Pl. 4).

* *
*



A MALADE» de *Gabriel Metsu* (1630—1669), est un petit chef-d'œuvre se dstinguant au plus haut point par la délicatesse de la composition, qui est le propre du maître, et par une technique accomplie. (Pl. 5). La vie de tous les jours est le thème favori des tableaux de Metsu. L'intérieur des habitations avec leurs moindres détails, le caractère de leurs habitants, les coutumes et les moeurs, tout cela est figuré avec tant de goût, d'intérêt et en même temps avec tant d'exactitude, que ses compositions sont une image fidèle de la société hollandaise de son temps, généralement des couches supérieures. La place que Metsu occupe dans la peinture se trouve pour ainsi dire à l'extrême limite de la virtuosité picturale. Ces petits panneaux sont encore pleins de puissance créatrice, portant le cachet de son tempérament artistique, pleins d'observation et de sentiment délicat. Encore un pas — et, ainsique cela se voit dans les œuvres de la famille des Mieris, même de l'aîné, l'essentiel est de vaincre les difficultés techniques dans la peinture des moindres détails, exécutés avec une perfection inimitable, ce qui certainement convertit une œuvre d'art en un tour de force technique. Cette virtuosité qui se manifeste aux dépens de l'équilibre artistique de la conception et de la technique se voit surtout d'une manière éclatante chez le représentant le plus jeune de la famille des Mieris. Nous pouvons l'observer sur le portrait d'un monsieur et d'une dame qui s'avancent sur la terrasse de leur maison comme pour dire la bienvenue à une personne cachée à l'œil du spectateur, tableau dû au pinceau

de *Willem van Mieris* (1662 – 1747). La peinture des détails, les poses comme photographiées, — les personnages sont représentés la bouche ouverte, comme s'ils parlaient, — un coloris froid font que ce petit portrait qui semble peint sur de la porcelaine n'est par très attrayant. (Pl. 6).

Pieter Codde (1599 ou 1600, † 1678), qui appartient au groupe des artistes qui peignaient la société hollandaise, est représenté dans la collection du duc par un tableau figurant des cavaliers et des dames qui sont assemblées dans une vaste salle, tableau d'un coloris un peu lourd, mais intéressant par son idée et parfaitement dessiné; il faut encore citer, parmi les mérites du tableau, le groupement naturel des personnages et la distribution des groupes. (Pl. 7).

Quand il s'agit de paysages le premier et le plus important des points qui attirent notre attention lorsque nous voulons apprécier les mérites d'un maitre c'est la question de savoir s'il peignait la nature vivante, s'il nous donne des vues telles qu'il les trouvait dans une contrée déterminée, ou s'il composait un paysage artificiel, un paysage qui ne se trouve pas dans la nature et qui est l'œuvre de son imagination, bien que composé à l'aide de matériaux lesquels à leur tour sont basés sur des esquisses prises sur le vif. Comme le peintre peut faire entrer, dans le deuxième cas, dans son tableau des morceaux entiers qu'il a trouvés dans ses esquisses, ainsi il est libre dans le premier cas d'atténuer des détails en faveur de l'ensemble du tableau. On peut citer Poussin et Claude Lorrain comme exemples de la deuxième manière d'envisager la nature, tandis que la grande majorité des paysagistes des temps anciens et modernes appartient à la première catégorie. Le nombre écrasant des paysages exécutés d'après nature, qui ravissent les connaisseurs et encore plus ceux qui ne s'y connaissent pas, indique semble-t-il à lui seul que cette voie est plus appropriée pour obtenir un effet artistique, car seuls les paysagistes de génie parmi les adhérents de la direction opposée, comme p. ex. les deux maîtres que nous avons cités plus haut, peuvent soutenir victorieusement leur procédé artistique, tandis que tout ce qui a été créé dans cette direction par les talents de moindre valeur nous parait bien souvent peu naturel et antipathique.



L'EXCEPTION d'un nombre très restreint de représentants du paysagisme hollandais, tous les autres sont des portraitistes de la nature et non pas ses idéalisateurs. Nous ne voulons pas dire par là que ce sont des photographes d'aprés nature, au contraire, ils pratiquent à la perfection l'art de mettre en évidence une chose et d'en laisser une autre à l'ombre, ils savent parfaitement nous donner, comme on le dirait au sujet d'un portrait, une personnalité complète, un type caractérisé et nidividuel de la nature.

Cette simplicité de la conception et de cette manière de présenter les tableaux de la nature est cause que les paysages hollandais n'ont rien perdu de leur charme jusqu'à nos jours et ne perdent rien à être comparés aux œuvres modernes de ce genre. Nous observons encore une autre particularité chez les paysagistes hollandais. Au contraire de ce qui se pratique chez beaucoup de peintres modernes ils donnent beaucoup de place sur leurs tableaux à la peinture du ciel et se bornent parfois à nous montrer une bande toute étroite de terre ou d'eau, comme nous le voyons chez Ruisdael, van Goijen, Philips de Koninck, H. Seghers etc. Le tableau de la collection du duc qui nous montre «une vue sur Harlem» de Ruisdael (Pl. 8) peut servir d'exemple d'un paysage de ce genre. Overveen, au pied des dunes, formant le premier plan et à l'arrière-plan Harlem avec sa cathédrale élevée, visible de loin, occupent un quart ou un cinquième du tableau, tout le reste est pris par le ciel couvert de nuées pluvieuses, grises, légères et transparentes, comme tourbillonnantes et chassées par le soufle du lourd vent d'automne.

* *
*

QUEL contraste avec ce paysage d'un caractère un peu morne forme l'éclatante verdure d'*Isaack van Ostade* (1621, † 1649). Comme baignée par une chaude pluie d'été elle réjouit l'oeil par son feuillage brillant, vert clair, que fait avantageusement ressortir le ciel gris de plomb. Un dessin parfait, un coloris chaud, un fin clair-obscur, — sont les traits caractéristiques de ce peintre d'une remarquable fécondité, qui a eu le temps de faire tant de choses, pendant sa vie si courte, qui n'a duré que 28 ans. (Pl. 7).

«La fête champêtre» de *Lucas van Valckenborch* (mort probablement en 1623), appartenant à la fin du XVI siècle, doit aussi être comptée parmi les paysages peints d'après nature. Cette petite toile est exécutée avec le soin méticuleux que ce maître met d'habitude dans ses peintures minutieuses et avec le réalisme qui lui est propre; les nombreux petits personnages sont pleins de vie et d'animation. L'arrière-plan est formé par un intéressant paysage très profond, une vue de la plaine wallonne, terre natale du peintre, avec la Meuse qui y roule ses eaux. Ainsi que la plupart de ses tableaux le nôtre aussi est marqué de ses initiales et porte la date de 1595. (Pl. 9).

On peut citer comme peintre de paysages conventionnels, composés, *Giovanni Battista Weenix* (1621, † 1660), élève d'Abr. Bloemaert à Utrecht et de Cl. Moeyaert à Amsterdam. Il appartient au nombre des artistes qui cherchèrent à se perfectionner en Italie et qui empruntaient leurs sujets à la vie italienne; des vues de la campagne romaine ou de ports animés de personnages vêtus de costumes riches et de couleurs voyantes, avec de magnifiques édifices et des colonnades, — voici les sujets qui lui sont coutumiers; la collection du duc possède aussi un vue d'un port de mer de ce genre. Ce tableau est rendu attrayant par

un soufle d'un sain réalisme qui traverse ce qu'il a de conventionnel ainsi que par un dessin excellent et un coloris frais et vif.

Claes Berchem (1620, † 1683), appartient au même groupe de paysagistes italianisants; ce maître est très inégal dans ses œuvres. Il excelle surtout dans ses paysages de petite dimension, qui appartiennent à la période moyenne de son activité. Le charmant panneau de cette époque qui fait partie de la collection du duc et qui se trouvait autrefois au Cabinet de Mr. Poulain, se distingue dans son exécution par l'ampleur de la manière, par son ton chaud et doré, ainsi que par ses couleurs harmonieuses; elle suit de très près le célèbre «Matin» de l'Ermitage (№ 1081), de 1656.

PHILIPS Wouwermann (1619—1668), ce maître d'un talent si varié et doué d'une imagination d'une si rare fertilité, était tout autant peintre de genre que paysagiste. Il possédait au plus haut point le don de faire entrer constamment des motifs toujours nouveaux, variés et originaux dans le cercle étroit de ses motifs et il en résultait chaque fois une création artistique entière et achevée. Avec une égale sûreté de son goût artistique il représente sur ses tableaux, qui se distinguent encore par leur perfection technique, des épisodes de guerre, des scènes de chasse ou de voyages, les travaux rustiques et les divertissements des fêtes. Dans son œuvre si étendu ce sont ces incomparables «haltes» auprès de quelque cabaret, de quelque auberge ou tout simplement d'une fontaine ou d'un puits qui occupent le premier rang; c'est là aussi le sujet de notre tableau. Ici encore comme sur tous ses tableaux analogues apparaît son habileté à disposer les figures et les accessoires avec un tel goût artistique qu'on ne saurait rien y ajouter ni rien retrancher. Comme toutes les œuvres de sa période moyenne,— la meilleure,—notre «Halte des Cavaliers» se distingue par un dessin délicat, un modelé plastique, la transparence de la perspective aérienne et par un coloris éclatant; ce petit panneau est plein d'un clair-obscur délicat et un ton argenté incomparable y domine. (Pl. 10).



MELCHIOR de Hondecoeter (1636, † 1695), surnommé le Raphaël des oiseaux, dont la spécialité était la peinture des volatiles, savait rendre avec une perfection inimitable la vie de ce petit monde dans les moments de calme comme dans les minutes d'un danger imminent ou d'alarme, en caractérisant en perfection tous les mouvements de l'âme de son royaume des volailles. Notre tableau représente un pareil «drame» de la vie des oiseaux, — une poule couvre ses poussins de ses ailes, tandis que le coq qui les défend s'apprête au combat et

lève son pied pour frapper l'ennemi, — un gros coq d'Inde qui s'approche des poules.

Les peintres hollandais se sont créés une spécialité toute particulière dans la représentation de la nature morte et surtout des fleurs. On n'a qu'à voir *) avec quel art les hollandais, même les personnes appartenant au peuple, savent disposer un bouquet de différentes fleurs dans un pot rempli de sable humide, avec quelle élégance les femmes un peu aisées utilisent dans le même but des vases en verre qu'elles mettent l'un dans l'autre júsqu'à ériger de grandes pyramides,—pour comprendre qu'il ne restait au peintre qu'à exprimer au moyen de couleurs ce qui dans la réalité s'offrait à chaque pas à sa vue.

Le «vase aux fleurs» de *Jan van Huysum* (1682, † 1749), montre les qualités et les défauts habituels à ce maître, une grande ressemblance avec la nature, un beau groupement des fleurs et un coloris harmonieux, mais quelque peu froid. (Pl. 11).

Un portrait de femme de faibles dimensions, d'un bon modelé, mais un peu terne dans son coloris, appartient plutôt à l'école française du XV siècle. Par la pose tordue du corps, par le modelé ainsi que par l'inhabileté quelque peu archaïque il rappelle Jean Focquet. (Pl. 11).

Le portrait d'homme attribué à Holbein appartient plutôt à l'école de ce maître. Ce portrait un peu dur. dont le ton est d'un brun rougeâtre, ne saurait représenter Thomas Morus, dont les traits nous ont été transmis tant par un portrait appartenant au pinceau de Holbein que par le magnifique dessin du même maître qui se trouve au palais de Windsor. (Pl. 12).

«Diane et Endymion» est une œuvre que Brullow (1799 — 1852) à créée au moment de son départ pour l'Italie en 1849, départ occasionné par une maladie incurable. C'est une illustration pour une des nouvelles érotiques du poète italien Casti **) qui avait pris du service chez l'Empereur Joseph II et que l'Impératrice Catherine II avait aimablement reçu lors de sa visite à St-Pétersbourg. Cette petite toile se distingue par ses couleurs fortes et vives, par l'énergie du mouvement, mais elle pèche par une certaine dureté et raideur de la composition ***).



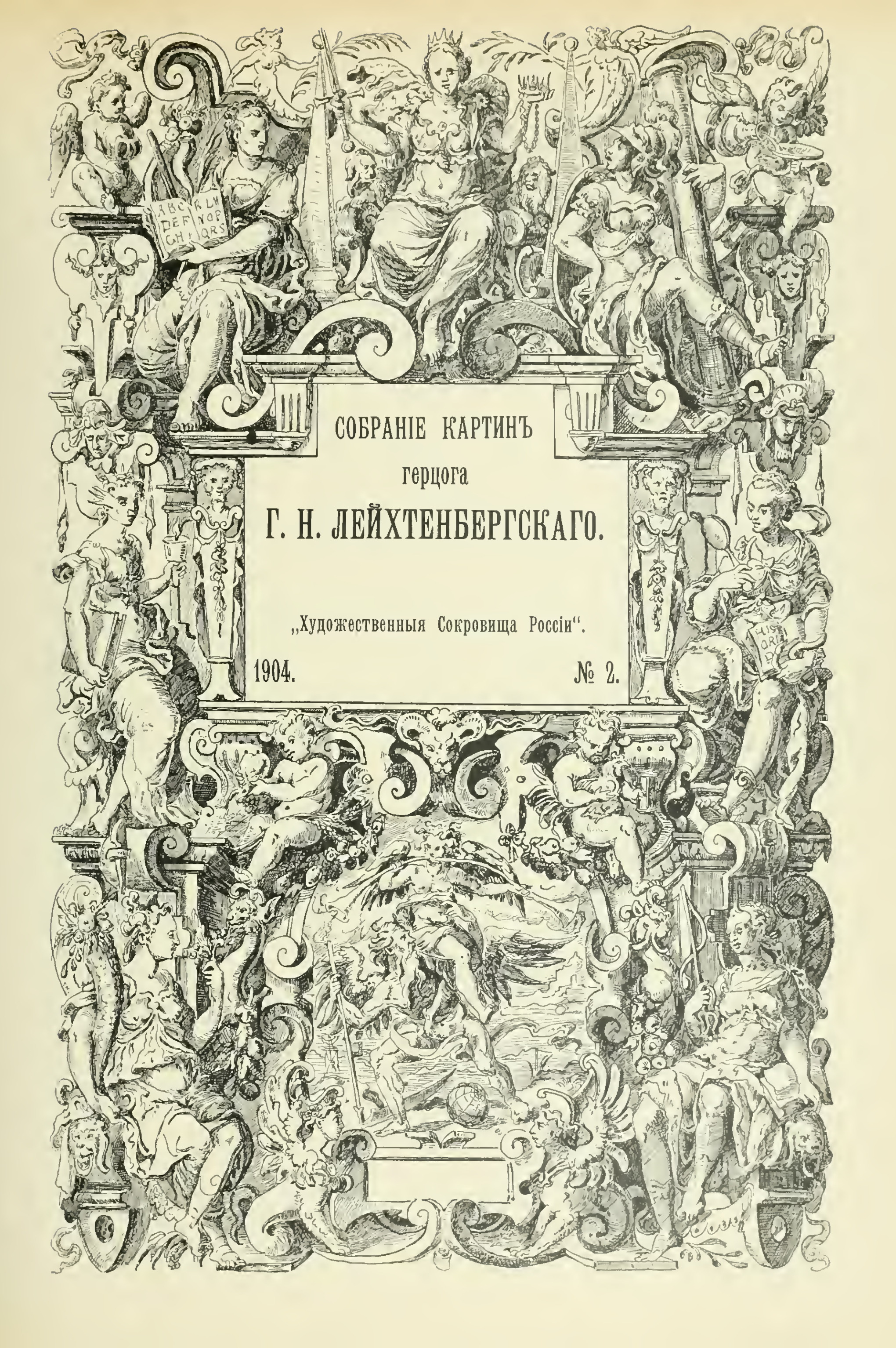
*) A. A. Néoustroïeff. La galerie des tableaux de l'Ermitage Impérial. St-Pétersbourg. 1898.

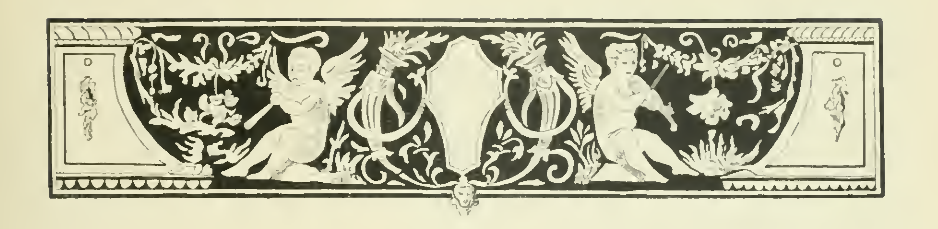
**) Novelle galanti in ottave rime. 1793 et 1801.

***) Ce tableau sera publié prochainement.

Редакторъ **Адріанъ Праховъ**,
заслуженный ординарный профессоръ
Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

Дозв. ценз. Спб. 15 декабря 1903 г.
Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ.


СОБРАНІЕ КАРТИНЪ
герцога
Г. Н. ЛЕЙХТЕНБЕРГСКАГО.
„Художественныя Сокровища Россіи“.
1904.
№ 2.



· КАРТИНЫ · ИТАЛІАНСКОЙ · ШКОЛЫ ·



СТАРѢЙШЕЕ по времени изъ представленныхъ въ собраніи живописныхъ произведеній италіанской школы — портретъ неизвѣстнаго молодого человѣка. Онъ изображенъ по грудь, повернувшись на $^{3}/_{4}$ влѣво; на немъ черное платье, на головѣ маленькая черная шапочка, изъ-подъ которой выбивается плотная густая грива черныхъ волосъ (приложеніе 14). Его лицо гармонично выступаетъ изъ мягкаго зеленовато-оливковаго фона. Проще задуматъ портретъ невозможно и тѣмъ не менѣе какъ значительно и серьезно это изображеніе. Въ некрасивыя черты молодого лица художникъ сумѣлъ вложить столько выразительности, въ обращенныхъ на зрителя утомленныхъ глазахъ, въ энергически сжатомъ ртѣ, въ игрѣ мускуловъ впалыхъ щекъ столько духовной прелести, что это некрасивое лицо съ выдающимися скулами и крупнымъ толстымъ носомъ совершенно преображается подъ вліяніемъ своего внутренняго огня, которымъ оно горитъ и кажется намъ прекраснымъ въ своемъ ореолѣ меланхолической грусти. Не даромъ эту голову приписывали кисти великаго Мазаччо—она весьма къ нему подходитъ по своей монументальной серьезности, но какъ въ техникѣ, такъ и въ ея духовномъ проникновеніи чувствуется болѣе молодая сила. Если подойти къ вопросу съ этой стороны, то ближе всего послѣ Мазаччо стоитъ *Филиппино Липпи*, но не Филиппино того пе-

ріода, когда его можно смѣшать съ нѣсколько манернымъ, конечно также прелестнымъ въ своемъ родѣ Боттичелли, а Филиппино того времени, когда онъ работалъ въ капеллѣ Бранкаччи, проникаясь величественной монументальностью образовъ Мазачіо; и дѣйствительно въ капеллѣ Бранкаччи мы встрѣчаемъ типъ, созданный Липпи, типъ, родственный по духу нашему портрету, еще болѣе неотразимо прелестный — это лицо ангела, выводящаго св. Петра изъ темницы, изображеніе котораго прилагаемъ для сравненія.



ФИЛИППИНО ЛИППИ. — ГОЛОВА АНГЕЛА (ИЗЪ ФРЕСКИ ВЪ КАПЕЛЛѢ БРАНКАЧЧИ).
FILIPPINO LIPPI. — TÊTE D'ANGE (DE LA FRESQUE DANS LA CHAPELLE BRANCACCI).

Сынъ монаха Фра Филиппо Липпи и бѣжавшей съ нимъ монахини Лукреціи Бути, Филиппино уже въ юныхъ годахъ (онъ родился въ 1457 г. въ Прато и умеръ въ 1504 г. во Флоренціи) проявилъ настолько большой талантъ, что ему было поручено закончить циклъ фресокъ Мазачіо въ капеллѣ Бранкаччи въ церкви Санта Марія дель-Кармине, фресокъ, до него и долгое время послѣ него служившихъ своего рода откровеніемъ, какою-то академіею, воспитавшею цѣлыя поколѣнія итальянскихъ живописцевъ. Періодъ этой дѣятельности Филиппино, равно какъ и время нашего великолѣпнаго портрета—около 1485 года.

☆ ☆
☆

ы должны сдѣлать большой скачекъ во времени, чтобы, оставаясь въ предѣлахъ флорентійской школы, перейти къ описанію другого произведенія этой послѣдней, а именно женскаго портрета кисти *Анджело Брондзино* (1502—1572; приложеніе 15). Художникъ этотъ, не поднявшійся въ своихъ историческихъ картинахъ выше уровня подражателя-маньериста, по портретамъ заслуженно занимаетъ мѣсто между лучшими мастерами своего времени. Тонкій профиль изображенной на портретѣ молодой женщины съ чрезмѣрно длиннымъ носомъ рельефно выступаетъ на мягкомъ сѣроватомъ фонѣ. Устремленный въ сторону взглядъ какъ бы свидѣтельствуетъ объ отсутствіи личныхъ интересовъ и стремленіи къ не-матеріальному.

Простой, изящный нарядъ и грація позы даютъ намекъ на обиліе вкуса и духовную красоту изображенной. Тѣло на этомъ тонкомъ, немного суховатомъ портретѣ выдержано въ матовомъ блѣдномъ тонѣ и отлично моделлировано; сохранность портрета безукоризненна. Изображенная особа сидитъ, повернувшись влѣво и держитъ на колѣняхъ книгу сонетовъ Петрарки, открытую на 41 сонетѣ.

Se voi poteste per turbati segni
Per chinar gl'occhi o per piegar la testa...

сонета, убѣждающаго Лауру не презирать сердца, которое не можетъ вырвать изъ себя ея образъ. Она одѣта въ темное платье съ малиновыми рукавами и съ вырѣзомъ. На шеѣ, поверхъ собранной въ мелкія складки сорочки, надѣта тоненькая золотая цѣпочка завязанная узломъ и спускающаяся за корсажъ. На головѣ сѣрый съ бѣлыми полосами чепчикъ, закрывающій заднюю часть прически; поверхъ него накинута прозрачная кисейная вуаль, прикрывающая лобъ и уши. На лѣвой рукѣ золотое колечко съ темнымъ камнемъ.

Сонетъ Петрарки въ рукахъ изображенной повелъ къ предположенію, что это—Лаура, но нашъ портретъ не похожъ на другія изображенія Лауры. Вѣрнѣе, можетъ быть, признать ее за Витторію Колонну, что было бы вѣроятно въ виду того, что Брондзино былъ ученикомъ знаменитаго друга Витторіи, Микеланджело. Сравнимъ нашъ портретъ съ дошедшими до насъ изображеніями поэтессы. Портретъ въ Уффиціяхъ не стоитъ принимать въ соображеніе, такъ какъ онъ en face и кромѣ того писанъ повидимому не съ натуры. Медали съ изображеніемъ Витторіи Колонны, дающія не совсѣмъ одинаковый типъ, представляютъ нѣкоторое сходство съ нашимъ портретомъ. Въ одномъ всѣ онѣ представляютъ сходство, что мы видимъ и на нашемъ портретѣ, на всѣхъ изображеніяхъ—тонкій, выдающійся носъ. Наибольшее сходство

съ нашимъ портретомъ представляютъ медали, изданныя въ Museum Mazzuchelianum *). Медаль въ Cabinet de France также представляетъ типъ съ выдающимся носомъ, но онъ мягнетѣе, нежели на другихъ изображеніяхъ.

БЕНВЕНУТО ТИЗИ, прозванный *Гарофало* (1481—1559), подпадалъ въ теченіе своей долгой жизни различнымъ вліяніямъ. Ученикъ Доменика Панетти и Боккачно-Боккачини, онъ развился главнымъ образомъ подъ вліяніемъ Лоренцо Косты и Рафаэля. Чѣмъ болѣе онъ приближается къ римскому вліянію, тѣмъ замѣтнѣе рисунокъ его дѣлается правильнѣе и спокойнѣе, типы условнѣе, колоритъ принимаетъ болѣе умѣренный, равномѣрный характеръ. Двѣ его маленькія картинки въ собраніи герцога изображаютъ сцены изъ жизни св. Николая Толентинскаго: на одной изъ нихъ онъ оживляетъ принесенныхъ ему птицъ; на другой женщина проситъ святого воскресить ея мертваго сына (приложеніе 16).

Онѣ относятся къ средней порѣ дѣятельности художника и отличаются интересной композиціей и свѣжимъ прозрачнымъ колоритомъ. Въ Феррарской Пинакотекѣ находится третья картина, совершенно одинаковаго размѣра съ только что поименованными и изображающая Св. Николая служащаго мессу. Всѣ три картины по словамъ историковъ Феррарской школы, Читтаделла **) и Баруффальди ***) находились нѣкогда въ церкви монастыря св. Андрея въ Феррарѣ и вѣроятно служили пределлой. Менѣе удачна по исполненію третья картинка Гарофало, представляющая омовеніе ногъ. Она пестра по общему впечатлѣнію и непріятна по обилію красноватыхъ безжизненныхъ тоновъ. Къ Феррарской же школѣ слѣдуетъ отнести Богоматерь съ Младенцемъ, которымъ поклоняются св. Іоаннъ Креститель и св. Анна (приложеніе 17).

⁂

*) Venezia 1761. Vol I, Tab. L, I, III.

**) Cittadella, Catalogo istorico de'pittori e scultori ferraresi e delle opere loro. Vol. II, p. 31.

***) Nella chiesa poi dello stesso convento di S. Andrea colori alquanti anni dopo con migliore accuratezza, e condusse a fine alquanti miracoli di S. Nicola da Tolentino. Da molto tempo piu non si vede del Garofolo in questa cappella che un quadretto sotto la finestra destra, nel quale sta graziosamente depinta la celebrazione della messa (Baruffaldi, Vite dei pittori e scultori ferraresi. Ferrara 1844. Vol. I p. 335—336).

ИМСКАЯ школа представлена немного суховатымъ, но довольно сильнымъ и красочнымъ портретомъ кардинала деи Монти, кисти *Шипіоне Гаэтано,* неаполитанца по происхожденію, работавшаго въ Римѣ. Филиппъ Марія Монти (1675—1754), родившійся въ Болоньѣ, отличался любовью къ искусству и наукамъ и за все время своей долгой жизни покровительствовалъ ученымъ. Назначенный кардиналомъ при папѣ Бенедиктѣ XIV, онъ съ большими затратами составилъ себѣ богатую библіотеку и собраніе портретовъ итальянскихъ и иностранныхъ ученыхъ, которыя завѣщалъ своему родному городу. Очень живой и реальный портретъ этого почтеннаго прелата, находящійся въ коллекціи герцога, превосходитъ по тонкости исполненія всѣ другіе портреты того же лица, между прочимъ въ Національной Галереѣ въ Римѣ; по тщательности немного сухой, миньятюрной выписки онъ далекъ отъ Рафаэля, которому его приписываетъ каталогъ (приложеніе 18).

* *
*

АЛЕНЬКОЙ Мадоннѣ съ Младенцемъ, хватающимся за цвѣтокъ гвоздики, работы *Бернардино Луини* († позже 1533), присущи обычныя для художника достоинства: отличный рисунокъ, прекрасная лѣпка, теплый колоритъ, а также благородство стиля (приложеніе 19). Выраженіе граціозной скромности соединяется въ ней съ нѣжной материнской заботливостью. Картинка относится къ позднему времени живописца и ея красноватый съ сѣрыми тѣнями колоритъ нѣсколько вредитъ общей гармоничной законченности, какую мы встрѣчаемъ въ его болѣе раннихъ произведеніяхъ.

* *
*

РЕКРАСНОЙ картиной представленъ родоначальникъ и глава Болонской школы, *Франческо ди-Марко Райболини,* мягкій, женственный *Франча* (1450—1517). Лишь только его композиція выходитъ за предѣлы спокойнаго, яснаго поклоненія святыхъ мадоннѣ, лишь только сюжетъ требуетъ нѣкотораго драматизма — тотчасъ же высказывается его безсиліе совладать съ художественной задачей. Зато, если онъ не выходитъ изъ рамокъ безмятежной santa conversazióne, какой ясной чистоты и благо-

говынной выразительности полны его святые, въ самихъ его мадоннахъ материнское чувство отходитъ на второй планъ передъ спокойнымъ поклоненіемъ святынѣ. Вѣрно замѣчено, что лица его святыхъ полны какой-то обиженности, точно молчаливаго упрека созерцающему ихъ зрителю. Эти достоинства мы встрѣчаемъ и на «Мадоннѣ съ Младенцемъ», стоящимъ на парапетѣ, св. Варварой и св. Доминикомъ (прил. 25). Нѣжность исполненія соединяется съ необычайно теплымъ, яснымъ, прозрачнымъ колоритомъ. Немного портитъ впечатлѣніе то, что Богоматерь и св. Варвара списаны съ одной и той же модели и воспроизводятъ совершенно одинаковый поворотъ головы. Эта наивная, безыскусственная композиція попадается часто у старинныхъ мастеровъ, въ особенности у Перуджино, у котораго три, четыре фигуры бываютъ списаны съ одной модели, а часто и въ одной и той же позѣ.

* *
*



Какъ уже было нами замѣчено выше, наиболѣе блестяще представлена въ собраніи герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго венеціанская школа съ ея отпрысками въ Брешѣ и Бергамо. «Обрѣзаніе Господне» и «Богоматерь съ Младенцемъ, окруженная 4-мя святыми», которыя каталогъ приписываетъ Беллини, должны быть отнесены къ его школѣ (прил. 26). Существуетъ нѣсколько повтореній «Обрѣзанія Господня» *) отчасти признанныхъ за копіи, отчасти слывущихъ за оригиналы. До послѣдняго времени первенство между ними давалось экземпляру Лондонской Національной Галереи, по мнѣнію Беренсона принадлежащему кисти Винченцо Катена. Тому же живописцу слѣдуетъ приписать и нашъ и римскій экземпляры. Наша картина представляетъ нѣкоторыя особенности по сравненію съ лондонской, выражающіяся главнымъ образомъ въ различномъ узорѣ одеждъ и въ фигурѣ, стоящей слѣва.

Поставленныя рядомъ съ блещущими яркими красками другими произведеніями венеціанской школы, двѣ картины *Винченцо Катены* выглядятъ угловатыми, неловкими по рисунку и композиціи, блѣдными, бѣлесоватыми, точно вылинялыми по колориту. Тѣмъ не менѣе, если мы сравнимъ ихъ съ близкою по сюжету картиною того же мастера, находящеюся въ муниципальномъ музеѣ въ Падуѣ, произведеніемъ его

*) Въ Лондонской Національной Галереѣ, у герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго въ Спб., въ музеѣ въ Ровиго, въ собраніи Гровенор-Гоуза, во дворцѣ Доріа въ Римѣ, въ галлереѣ Маласпина въ Павіи, въ галереѣ Черинъ въ Вѣнѣ, у г. Паоло Фабрисъ въ Венеціи. Морелли упоминаетъ еще объ «Обрѣзаніи» въ галереѣ Манфрецини въ Венеціи, ошибочно приписанномъ Превитали.

первой поры, еще гораздо болѣе жесткомъ по формамъ, то намъ станетъ понятнымъ то большее мастерство, усвоенное художникомъ за то время, которое ихъ отдѣляетъ. Въ нашемъ «Обрѣзаніи» особенно странной является фигура, стоящая слѣва позади первосвященника, очевидно портретъ; не подходитъ она по своему характеру чинквеченто къ общему духу архаической композиціи съ ея чисто мантеньевскимъ Младенцемъ! Наше «Обрѣзаніе» той же величины, какъ и лондонское. Предположеніе Кроу и Кавалькаселле о томъ, что оно до 1815 г. находилось въ галереѣ Барбариго невѣрно, такъ какъ въ 1837 г. картина уже находилась въ Лейхтенбергскомъ собраніи.

«Св. Антоній между святыми Рохомъ и Магдалиной», работы *Карото* (1470, † 1546), представляетъ довольно пеструю смѣсь зеленовато-оранжево-желтыхъ и сѣровато-оливковыхъ тоновъ (прил. 27). Цвѣтъ лица св. Антонія красновато-кирпичный; волосы его бороды тщательно выписаны, фигура святой съ отставленной по-перуджиновски ногой не лишена граціи.

*



Мы попробовали сравнить Винченцо Катену, къ большой его невыгодѣ, съ произведеніями венеціанской школы. Насколько водянистыми и поблеклыми кажутся его произведенія въ сравненіи съ такимъ блестящимъ колористомъ, какъ *Пальма Веккіо* (1480, † 1528), и особенно рядомъ съ такой картиной, какъ «Богоматерь съ Младенцемъ, предстоящими святыми и заказчикомъ»! (прил. 28). Ясный гармоничный колоритъ, удивительная грація положеній всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, красота типовъ, отличный рисунокъ, простота композиціи и необычайная законченность и маэстрія дѣлаютъ этотъ образъ однимъ изъ лучшихъ образчиковъ венеціанской живописи. Какъ прекрасно обрамляютъ картину съ одной стороны жизнерадостная св. Марія Магдалина и мужественно-нѣжный Іоаннъ Креститель, съ другой — мечтательная, полная св. Екатерина — настоящія пальмовскія фигуры, и благоговѣйно склоненный заказчикъ. Какой воздушной легкости и вмѣстѣ съ тѣмъ благородства полна фигура св. Дѣвы, граціозным увѣреннымъ жестомъ касающаяся главы колѣнопреклоненнаго! Какъ отрадно успокоительна синяя даль красиваго ландшафта фріульскихъ горъ и мощная листва, служащая какъ бы спинкой импровизированнаго трона Небесной Царицы. Намъ извѣстна исторія этой картины. Дзанетти пишетъ *): «Во дворцѣ Дожей, въ залахъ Со-

*) Della Pitture Veneziand, I, 282.

вѣта Десяти, надъ дверью, находится прекрасная картина Стараго Пальмы, изображающая Мадонну, святыхъ Іоанна Крестителя, Марію Магдалину и Екатерину, очень хорошо сохранившаяся. Она завѣщана (lasciata fu in pubblico) благородной Маріей Пріули.

☆ ☆
☆



Е МЕНѢЕ великолѣпный образчикъ венеціанской школы, чѣмъ только-что разсмотрѣнный — «Мадонна со святыми Іоанномъ Крестителемъ и Георгіемъ», работы не Тиціана, какъ значится въ каталогѣ Лейхтенбергской галереи, но близко къ нему подходящаго по теплотѣ прозрачнаго колорита ученика его, *Лариса Бордоне* (1500—1570). (прил. 29).

Прекрасная нѣкогда картина, къ великому сожалѣнію, сильно пострадала и, что весьма грустно, въ очень отвѣтственныхъ частяхъ. Подверглись ретушамъ правая половина лица Мадонны и голова св. Георгія. За исключеніемъ этихъ недочетовъ, полное необычайной граціи и силы выраженнаго чувства, это юношеское произведеніе Бордоне чаруетъ насъ и теперь, чему также способствуетъ ясный, сильный, гармоничный колоритъ. Заключенная какъ бы въ тѣсныя рамки фигурами св. Іоанна Крестителя и св. Георгія, композиція этой картины представляетъ больше стиля и менѣе обычной у Бордоне разбросанности фигуръ. Простой, нѣсколько мрачный пейзажъ полонъ настроенія. Граціознымъ жестомъ Богоматерь наклоняетъ Младенца въ сторону Іоанна Крестителя, который беретъ Его за руку, какъ бы тѣмъ предопредѣляя Его дѣятельность не какъ закованнаго въ броню воителя, а какъ мирнаго Пастыря людей. Повтореніе этой картины, съ добавленіемъ фигуры св. Маріи Магдалины имѣется въ Глазговскомъ музеѣ.

Соученикомъ Пальмы Старшаго по мастерской Беллини и его другомъ былъ *Лоренцо Лотто* (1480, † позже 1555), натура въ высшей степени воспріимчивая и подвергавшаяся много разъ чужимъ вліяніямъ Въ началѣ своей артистической карьеры онъ подражалъ своему учителю Джов. Беллини, по возвращеніи въ Венецію, послѣ своихъ странствованій, онъ беретъ за образецъ Тиціана, нѣкоторыя его произведенія написаны подъ вліяніемъ Превитали, Джорджоне. Въ образѣ св. Екатерины, находящемся въ собраніи герцога, онъ подражаетъ, по мнѣнію, высказанному Б. Беренсономъ, Альвизе Виварини; головной уборъ и пальмовая вѣтвь, дѣйствительно, напоминаютъ изображеніе св. Джустины, работы Альвизе, въ собраніи Багати-Вальзекки, въ Миланѣ. Ясная, прозрачная по колориту, съ тонко наложенными яркими красками, въ которомъ гармонично выступаетъ свѣтло-коричневая одежда святой, эта картина чаруетъ насъ

прелестью юношеской мощи и свѣжести, своей благородной граціей, своей непосредственностью. Какъ всегда далеки всѣ эти аттрибуты пытокъ отъ изображенныхъ итальянскими мастерами святыхъ; всякое выраженіе страданія и боли доведено до минимума, все это только условная обстановка. Не можетъ впечатлительный, эстетичный народъ перенести выраженіе тѣхъ дѣйствительныхъ мукъ, тѣхъ потоковъ крови, которые льются въ нидерландскомъ и, въ особенности, въ нѣмецкомъ искусствѣ. Изображенная по грудь святая, граціозно наклонивъ голову нѣсколько вправо и впередъ, опирается обѣими руками на орудіе своей пытки, колесо. На головѣ ея вѣнецъ мученицы и сіяніе. Одѣта она по венеціанской модѣ первой четверти XVI стол., въ платьѣ съ широкими рукавами, собранное складками на груди; подъ нимъ вырѣзанная угломъ сорочка, на плечи накинута мантія. Въ лѣвой рукѣ она держитъ нераспустившуюся пальмовую вѣтвь. На виднѣющемся изъ подъ мантіи колесѣ, надпись: «Laurentius Lotus 1522». Картина эта, вѣроятно, та самая, которую описалъ Tassi *) какъ находящуюся въ домѣ Соцци въ Бергамо и которая оттуда въ 1753 году попала въ Лиссабонъ.

«Иродіада, принимающая отъ палача главу св. Іоанна Крестителя» значится въ каталогѣ подъ именемъ Джорджоне. (Приложеніе 31). Вагенъ считаетъ эту картину произведеніемъ кого-либо изъ подражателей Джорджоне. Въ замѣткѣ о Бернардино Личиніо ди Порденоне **) г. Этторе Модильяни приписываетъ ее этому мастеру по сопоставленію ея съ картиной того же сюжета, принадлежащей барону Лаццарони въ Парижѣ.

⁂

Брешанская школа, произведенія которой такъ рѣдки въ музеяхъ, представлена двумя портретами и однимъ религіознымъ сюжетомъ. Маленькая «Мадонна съ Младенцемъ» *Алессандро Бонвичино* прозваннаго *Моретто да-Бреша* (1498, † 1555), составляетъ одно изъ украшеній Лейхтенбергской галереи. (Приложеніе 32). Она сравнительно немного пострадала отъ ретушей, но, къ сожалѣнію, весьма портитъ впечатлѣніе неумѣло нарисованная художникомъ, несоразмѣрная правая ручка Младенца и его слишкомъ толстыя ноги. Эти ошибки рисунка приводили въ смущеніе нѣкоторыхъ критиковъ и заставляли предполагать въ картинкѣ копію. Между тѣмъ съ недостатками рисунка мы довольно часто встрѣчаемся у Моретто и въ особенности часто въ рисункѣ дѣтскаго тѣла. Припомнимъ, напримѣръ, несоразмѣрно длинное предплечіе у Младенца на Мадоннѣ со св. Николаемъ въ галереѣ Марти-

*) (I, 125).
**) (L'Arte 1903, XI–XII, p 380 f).

ненго, въ Брешіи; также плохъ рисунокъ рукъ у младенцевъ Св. Семейства въ галереѣ Локисъ, въ Бергамо, а также на «Собираніи Манны» въ церкви св. Іоанна Евангелиста, въ Брешіи; на послѣдней же картинѣ безобразно толстыя ноги Младенца точно мѣшки набитые пескомъ, съ маленькой, безформенной, придавленной ступней, какъ и на нашей картинѣ; подобные же недостатки рисунка на образахъ въ церквахъ С. Джовани, С. Клементе въ Брешіи и др. Мадонна нашей картины — модель вышеупомянутаго Св. Семейства въ галереѣ Локисъ, въ Бергамо, встрѣчающаяся на многихъ другихъ произведеніяхъ Моретто; Младенецъ Христосъ, которому мать неловкимъ движеніемъ точно вывихнула плечо, неудобно сидитъ на маленькой желтой подушкѣ, лежащей на Ея колѣнахъ; это тотъ же самый мальчуганъ съ густыми бѣлокурыми волосами, сильно вьющимися, котораго мы встрѣчаемъ въ видѣ св. Іоанна Крестителя только что упомянутой картины; съ той же модели списаны и оба ползающіе на травѣ малютки въ «Собираніи манны». Сочетаніе цвѣтовъ—синяя мантія на зеленой подкладкѣ, накинутая поверхъ малиноваго платья—весьма обычное у Моретто. Несмотря на указанные нами недостатки, маленькая картинка остается очаровательной по тонкому поэтическому чувству, свѣтящемуся въ любовно опущенномъ на своего малютку взорѣ Богоматери, по изящной гармоніи свѣжихъ прононсированныхъ красокъ, по чувству красоты, вѣющей отъ прелестной граціозной фигуры Мадонны; это же чувство подкрѣпляется и гармонично нѣжнымъ настроеніемъ пейзажа: голубаго неба, перерѣзаннаго бѣлыми тучками и синѣющихъ вдали горъ.

⁂



ОДНО изъ украшеній собранія — великолѣпный мужской портретъ *Джироламо Романино* (1485 † 1566), приписанный каталогомъ Тиціану. (Приложеніе 33). Безъискусственная простота позы, красноватый колоритъ тѣла, вообще обиліе красныхъ тоновъ—качества, свойственныя брешіанскому мастеру, произведенія котораго вообще весьма рѣдки внѣ брешіанскихъ собраній. Гордая осанка, энергія и сила воли, глядящая на насъ изъ небольшихъ свѣтлыхъ умныхъ глазъ, выразившаяся въ сжатыхъ, тонко очерченныхъ губахъ, стиснутой лѣвой рукѣ, съ перваго взгляда на этотъ портретъ даютъ намъ представленіе о значителной личности; скалистый, дикій пейзажъ, виднѣющійся изъ окна, какъ нельзя болѣе подчеркиваетъ эту силу и серьезность настроенія. Это, вѣроятно, или какой-нибудь вельможа, гордый своею ученостью, или ученый, гордый своимъ аристократизмомъ мысли и знанія. Великолѣпная техника пор-

трета при простотѣ средствъ — полная противоположность, напримѣръ, портрету маркиза Спинола, который мы уже разсмотрѣли выше, привлекають насъ въ этомъ замѣчательномъ произведенiи живописи.

Болѣе пестрый по краскамъ, но не менѣе энергичный—портретъ неизвѣстнаго лица работы *Моретто да-Бреша.* Благородство позы соединено въ этомъ прекрасномъ портретѣ, къ сожалѣнiю нѣсколько пострадавшемъ, съ изяществомъ аксесуаровъ. Гордое, независимое выраженiе лица, смягченное легкой чертой болѣзненноста или меланхолiи, приковываютъ насъ къ этой личности. Судя по книгѣ, на которую онъ оперся, это умъ изобрѣтательный, творящiй и передающiй потомству плоды своего творчества. (Приложенiе 34). На картушѣ внизу написано MDXXVIII AN. ETATIS XXVI.

Портретъ, интересный по своей технической законченности, живости колорита, а также по роскоши и живописности своего костюма — портретъ неизвѣстной молодой особы работы *Софонисбы Ангвиссолы,* (род. между 1530 и 1540 гг. † 1625 г.). (Приложенiе 35). Портретъ этотъ никоимъ образомъ не можетъ изображать Катерины Корнаро, какъ прежде предполагали, такъ какъ эта послѣдняя умерла за 20—30 лѣтъ до рожденiя Софонисбы, кромѣ того черты изображеннаго на портретѣ лица не походятъ на дошедшiя до насъ изображенiя знаменитой королевы Кипрской. Скорѣе можно предположить, что это портретъ какой нибудь принцессы Габсбургскаго испанскаго дома; за это предположенiе говоритъ костюмъ, а также то обстоятельство, что Ангвиссола была приглашена Филиппомъ II, въ 1559 году ко двору въ Мадридъ, гдѣ она пробыла до 1570 года.

Довольно несложенъ по композицiи, весьма живой и реальный портретъ юриста, приписываемый Гверчино. (Приложенiе 36).

* * *



По преемству школы и по внутренней связи испанская живопись тѣсно примыкаетъ къ итальянской и справедливо разсматривается на ряду съ этой послѣдней. Этимъ мы не хотимъ сказать, чтобы испанскiя школы совершенно сливались съ итальянскими; далеко отъ того: онѣ прошли свое своеобразное развитiе, ихъ художественное творчество преломилось въ мiровоззрѣнiи и условiяхъ жизни, отличныхъ отъ итальянскаго ихъ прототипа, тѣмъ не менѣе въ нихъ осталось нѣчто связующее, нѣчто общее въ противоположность нидерландскому искусству, рѣзкой чертой

отграниченнаго отъ романскаго. Поэтому мы и считаемъ умѣстнымъ, закончивъ обзоръ выдающихся произведеній итальянской живописи собранія герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго, разсмотрѣть вслѣдъ за ними нѣсколько картинъ испанской школы того же собранія.

Полна неподражаемой прелести картина *Мурильо* (1618, † 1682) изображающая Младенца Христа, пасущаго овецъ. (Приложеніе 37). Въ ней соединяется очаровательная выразительность немного не по лѣтамъ вдумчиваго мурильевскаго «niño» — съ широтою и виртуозностью исполненія и колоритомъ, поражающимъ своею золотистою теплотою. Какъ великолѣпенъ волшебный переходъ отъ яркаго золотистаго фона неба къ лучезарному лицу Божественнаго Младенца и понемногу къ болѣе темнымъ краскамъ земли — точно Мурильо хотѣлъ въ геніальномъ красочномъ переливѣ показать постепенность цвѣтовой скалы отъ мрачной земли къ яркому свѣту Вѣчнаго Солнца.

Между изображеніями Младенца Христа въ видѣ Добраго Пастыря *) экземпляръ Лейхтенбергской Галереи, по сочности колорита золотистаго тона, свѣжести блестящихъ мягкихъ красокъ, полныхъ точно солнечнаго свѣта, одинъ изъ лучшихъ. Младенецъ Спаситель стоитъ лицомъ къ зрителю, поднявъ глаза кверху и держитъ въ правой рукѣ тростниковый крестъ; свою лѣвую руку онъ положилъ на голову стоящей позади него овцы; направо отъ него двѣ лежащія овцы **).

Другая картина Мурильо — «Архангелъ Рафаилъ съ епископомъ». Архангелъ изображенъ стоящимъ на пригоркѣ въ развѣвающейся одеждѣ и опираясь лѣвой рукой на посохъ. Типъ лица и одѣяніе тѣ же какъ и на находящемся въ Севильскомъ Соборѣ Ангелѣ Хранителѣ, ведущемъ за руку младенца — разница лишь въ положеніи рукъ и крыльевъ; обѣ эти картины очевидно относятся къ одному періоду дѣятельности Мурильо. Рисунокъ относимый Куртисомъ къ севильской картинѣ по описанію воспроизводитъ позу Лейхтенбергскаго ангела.

Справа внизу, видимый по поясъ, находится епископъ, съ молитвенно сложенными руками. Налѣво въ углу положена его митра и виденъ за ней прислоненный къ скалѣ его епископскій посохъ. Образъ Св. Рафаила работы Мурильо упоминается Антоніо Понсомъ въ его Viage de Espana какъ находящійся въ Монастырѣ Mercenarios Calzados ***).

Сеанъ Бермудесъ ****) говоритъ о знаменитомъ въ свое время изображеніи Св. Рафаила съ епископомъ Франсиско Домонте находившемся въ церкви de la Merced «нынѣ въ музеѣ Севильи». Въ каталогѣ севиль-

*) Въ музеѣ Прадо, у барона Ротшильда и др.

**) Грав. Мукселемъ и лит. Р. Лейтеромъ.

***) (Vol IX p. 107).

****) Cean Bermudez, Carta d'un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura p. 98 etc (Curtis, Velasquez, Murillo. p. 266).

янскаго музея этого произведенія Мурильо не значится. По всей вѣроятности картина, о которой говоритъ Сеанъ Бермудесъ и есть наша картина *).

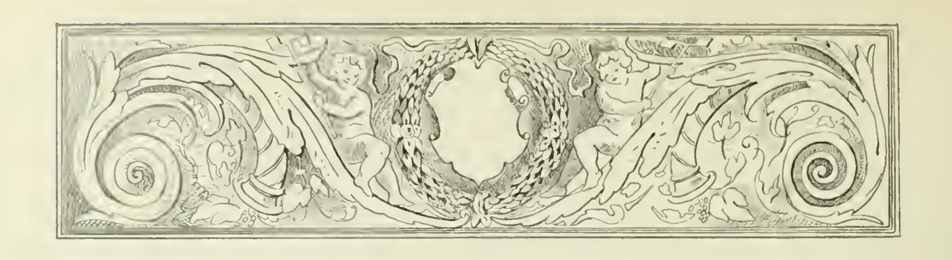
Эдуардъ Дэвисъ, собравшій что было написано о Мурильо, переведшій все на англійскій языкъ и издавшій біографію знаменитаго севильянца упоминаетъ объ эскизѣ къ нашей картинѣ, который, будучи привезенъ въ Англію, былъ имъ пріобрѣтенъ и отъ него перешелъ къ капитану Болю (Ball).

Закончимъ нашъ обзоръ романскаго отдѣла картиннаго собранія герцога интереснымъ портретомъ неизвѣстнаго лица работы *Веласкеса* (1599, † 1660). (Приложеніе 38). Если по этому портрету нельзя себѣ представить всей неподражаемой широты и силы замысла и исполненія, на какія былъ способенъ Веласкесъ, то тѣмъ не менѣе это хорошій портретъ, прекрасно нарисованный и мастерски написанный, энергичный, немного темный отъ покрывающаго его лака.

А. НЕУСТРОЕВЪ.

---

*) Грав. очеркомъ Мукселъ.



LES TABLEAUX DE LA COLLECTION DU DUC G. N. DE LEUCHTENBERG.

· ÉCOLE · ITALIENNE ·



ŒUVRE la plus ancienne de la partie italienne de la collection est le portrait d'un jeune homme inconnu, en buste, tourné de trois quarts à gauche; il est habillé de noir, le petit bonnet noir dont sa tête est couverte laisse échapper une chevelure noire, épaisse et abondante. (Pl. 14). Le visage se détache harmonieusement du fond tendre vert olive. Il est impossible de concevoir un portrait avec plus de simplicité, et néanmoins quelle expression, quelle gravité règnent dans ce tableau. L'auteur a su mettre tant d'expression dans les traits de ce jeune visage qui ne peuvent être appelés beaux, les yeux fatigués tournés vers le spectateur, la bouche serrée énergiquement, le jeu des muscles dans les joues creuses offrent un si grand charme moral, que ce visage si peu attrayant, avec ses pommettes proéminentes et son grand nez épais, est tout transformé sous l'influence du feu intérieur dont il brûle et nous parait de toute beauté avec son auréole de triste mélancolie. Ce n'est pas à tort qu'on a attribué cette tête au pinceau du grand Masaccio,—elle s'en approche par sa gravité monumentale, mais tant sa facture que la profondeur idéale de sa conception semblent indiquer une force plus jeune. En considérant la question de ce point de vue nous trouvons que celui qui vient le premier après Masaccio est Filippino Lippi, mais non pas le Filippino de la période où l'on peut le confondre avec Botticelli, dont le genre un peu maniéré ne manque certes pas de charme; mais le Filippino du temps où il travaillait dans la chapelle Brancacci, en s'inspirant des images

majestueuses et monumentales de Masaccio. Et en effet nous trouvons dans la chapelle Brancacci, parmi les créations de Lippi, un type d'une grande affinité morale avec celui de notre portrait et au charme duquel on ne saurait encore moins se soustraire, nous voulons parler du visage de l'ange délivrant St-Pierre de la geôle, dont nous joignons la reproduction pour faciliter la comparaison. (V. p. 26). Fils de fra Filippo Lippi et de la religieuse Lucrezia Buti qui avait pris la fuite avec lui, Filippino, encore jeune (il était né en 1457 à Prato et mourut en 1504 à Florence), fit preuve d'un talent tel qu'on lui confia l'achèvement du cycle des fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci, dans l'église S. Maria del Carmine, fresques qui étaient considérées avant et encore longtemps après lui comme une révélation, comme une académie où se formèrent des générations de peintres italiens. La période de cette activité de Filippino coïncide avec le temps de notre magnifique portrait qui date d'environ 1485.



SI NOUS voulons nous en tenir à l'école florentine, nous devons faire un grand saut quant au temps pour aborder la description d'une deuxième oeuvre appartenant à cette école, d'un portrait de femme du pinceau *d'Angelo Bronzino* (1502—1572) (Pl. 15). Ce peintre qui, dans le domaine des tableaux historiques, n'a su s'élever au dessus du niveau d'une imitation maniérée, mérite par ses portraits une des premières places parmi les maîtres ses contemporains. Le fin profil de la jeune femme figurée sur ce portrait, avec son nez d'une longueur outrée, se détache en relief du fond tendre. Le regard dirigé de côté semble indiquer son détachement d'intérêts personnels et ses tendances vers l'immatériel. Son costume d'une simplicité élégante et la grâce de sa pose montrent qu'elle ne manque nullement de goût et trahissent sa beauté morale. La chair sur ce portrait si fin mais un peu sec est d'un ton mat et pâle et parfaitement modelée; le portrait est très bien conservé. La jeune personne est tournée à gauche; elle tient sur ses genoux le livre des sonnets de Pétrarque, ouvert à la page du 41-me sonnet:

Se voi poteste per turbati segni
Per chinar gl'occhi o per piegar la testa.....

C'est le sonnet qui recommande à Laure de ne point mépriser un coeur dont il est impossible d'arracher son image.

La jeune femme porte une robe décolletée d'une couleur sombre: les manches sont d'un rouge cramoisi. Sur le cou, audessus de la chemise à petits plis, elle porte une chaînette en or, très fine, formant un noeud et retombant dans son corsage. Sa tête est couverte d'un bonnet gris avec des raies blanches qui

cache sa coiffure par derrière: un voile transparent de mousseline, jeté pardessus le bonnet, recouvre son front et ses oreilles. A la main gauche elle porte un anneau en or avec une pierre foncée.

Le sonnet de Pétrarque qu'elle tient en mains a fait naître la supposition qu'elle pourrait être Laure, mais notre portrait n'a pas de ressemblance avec les autres portraits de Laure. On pourrait plutôt soupçonner en elle Vittoria Colonna, ce qui est rendu probable par le fait que Allori était l'élève de Michelange, l'ami célèbre de Vittoria. Comparons donc notre portrait avec les représentations de la poétesse qui se sont conservées jusqu' à nos jours. Le portrait des Offices ne peut être pris en considération parcequ' il est de face et qu'il paraît en outre qu'il n'a pas été fait d'après nature. Les médailles portant l'image de Vittoria Colonna, bien que ne figurant pas toutes entièrement le même type, offrent une certaine ressemblance avec notre portrait. En un point toutes les médailles concordent, et ce point là nous le remarquons également sur notre portrait, — toutes elles montrent un nez fin et proéminent. La plus grande ressemblance avec le type de notre portrait se voit sur la médaille figurée dans le Muséum Mazzuchelianum *). La médaille du Cabinet de France offre également un type avec un nez proéminent, mais ce nez est plus charnu que dans les autres représentations.



ENVENUTO TISI, surnommé da *Garofalo* (1481 — 1559), se soumit pendant sa longue carrière à différentes influences. Elève de Domenico Panetti et de Boccaccio Boccaccino, c'est surtout sous l'influence de Lorenzo Costa et de Raphaël qu'il se développa. A mesure qu'il se soumet à l'influence romaine son dessin devient visiblement plus régulier et plus calme, les types plus conventionnels, le caractère du coloris devient plus modéré, plus égal. Deux petits tableaux de la collection du duc représentent des scènes de la vie de St Nicolas de Tolentino. Dans l'un il ranime des oiseaux, dans l'autre une femme supplie le saint de ressusciter son fils qui est mort. (Pl. 16). Ces tableaux appartiennent à la période moyenne de l'activité du maître et se distinguent par leur composition intéressante et leur coloris frais et transparent. La pinacothèque de Ferrare possède un troisième tableau dont les dimensions sont complètement identiques à celles des deux tableaux dont nous venons de parler: il représente le saint célébrant la messe.

Ces trois tableaux se trouvaient autrefois, à ce qu'en disent les historiens

*) Venezia 1761 Vol. I. tab. L.. l. III.

de l'école de Ferrara, Cittadella *) et Baruffaldi **), dans l'église du couvent de St André à Ferrara et servaient probablement de predelle.

Bien moins remarquable par son exécution est le troisième tableau de Garofalo, figurant: «le Christ lavant les pieds des apôtres». (Pl. 17). Ce tableau est confus dans son impression d'ensemble et abonde en tons rougeâtres manquant de vie et d'agrément. «La Vierge avec l'Enfant Jésus adorés par St Jean Baptiste et Ste Anne», appartient également à l'école de Ferrare. (Pl. 17).

☆



L'ÉCOLE romaine est représentée par un portrait un peu sec, mais ne manquant pas de puissance et de couleurs, c'est un portrait du cardinal Monti peint par *Scipione Gaëtano*, un napolitain de naissance qui travaillait à Rome. (Pl. 18). Philippe Maria Monti (1675—1754), né à Bologne, se distinguait par son amour pour les arts et les sciences et protegea pendant toute sa longue vie les savants. Nommé cardinal par le pape Benoît XIV il forma au prix de grandes dépenses une bibliothèque très riche et une collection de portraits de savants italiens et étrangers; il les légua toutes les deux à sa ville natale. Le portrait si vivant et si véridique de cet estimable prélat qui se trouve dans la collection du duc est supérieur par la finesse de l'exécution à tous les autres portraits du même personnage, comme par exemple au portrait de la galerie Nationale à Rome; quant au soin qui a été mis à une exécution minutieuse, il est éloigné de la manière de Raphaël auquel le tableau est attribué par le catalogue.

☆



LA PETITE «Madone avec l'Enfant Jésus» (Pl. 19), qui saisit une fleur d'oeillet, tableau peint par *Bernardino Luini*, (1460—1540) se distingue par les qualités qu'on trouve habituellement dans les oeuvres de ce maître, un dessin irréprochable, un admirable galbe, un coloris très chaud et un style élégant. L'expression d'une gracieuse modestie s'y rencontre avec une tendre sollicitude maternelle. Ce tableau appartient à une période tardive de la carrière du maître et les tons gris et rougeâtres du coloris n'atteignent pas le fini harmonieux qu'offrent les œuvres des premières périodes de son activité.

☆

*) Cittadella. Catalogo istorico de'pittori e scultori ferraresi e delle opere loro. Vol. II, p. 31.

**) Nella chiesa poi dello stesso convento di S. Andrea colori alquanti anni dopo con migliore accuratezza, e condusse a fine alquanti miracoli di S. Nicola da Tolentino... Da molto tempo piu non si vede del Garofalo in questa cappella che un quadretto sotto la finestra destra, nel quale sta graziosamente dipinta la celebrazione della messa. (Baruffaldi. Vite dei pittori escultori ferraresi. Ferrara. 1844. Vol. I, p. 335—336).



E CRÉATEUR et chef de l'école de Bologne, *Francesco Raibolini*, le doux et tendre Francia (1450—1517), est représenté par un tableau admirable. Dès que la composition s'éloigne du terrain d'une calme et limpide adoration des Saintes Madones, dès que le sujet exige un certain mouvement dramatique, immédiatément apparaît son incapacité de se mettre au niveau de sa tâche artistique. Mais en revanche quelle pureté limpide, quelle expression de piété distingue ses saints; dans l'expression de ses madones mêmes, le sentiment maternel disparaît devant la calme adoration de la divinité. C'est avec raison qu'on a remarqué, que les visages de ses saints montraient une certaine expression offensée, comme s'ils adressaient un reproche au spectateur qui les regarde. Ces qualités habituelles nous les trouvons aussi sur notre tableau figurant la Madone avec le divin Enfant se tenant sur le parapet avec Ste Barbe et St Dominique. (Pl. 25). Une exécution délicate y est jointe à un coloris extraordinairement chaud, clair et transparent. L'impression perd un peu quand on s'aperçoit que la Vierge et Ste Barbe sont peintes d'après le même modèle et ont toutes deux la tête tournée tout à fait de la même façon. Ce manque d'art si naïf de la composition se voit souvent chez les maîtres anciens, surtout chez le Pérugin, chez lequel trois et quatre personnages sont copiés sur un même modèle, souvent même presque dans la même pose.

Ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, la collection du duc G. N. de Leuchtenberg brille surtout par ses tableaux de l'école vénitienne avec ses branches de Brescia et de Bergamo.—La «Circoncision» et la «Vierge avec l'Enfant Jésus entourés de quatre saints», que le catalogue attribue à Bellini, doivent être considérés comme appartenant à son école. (Pl. 26). Il existe quelques répliques de la Circoncision *), dont les unes sont reconnues comme étant des copies, tandis que les autres sont considérées comme étant des originaux. Jusqu'à ces derniers temps on donnait la préférence à l'exemplaire de la Galerie Nationale de Londres, lequel d'après l'opinion de Berenson appartient au pinceau de Vincenzo Catena. C'est au même maître qu'il faut attribuer l'exemplaire de Rome. Notre tableau offre quelques particularités par rapport à l'exemplaire de Londres, qui consistent principalement dans un dessin différent des vêtements et dans la figure qui se tient à gauche.

A côté d'autres oeuvres de l'école vénitienne qui brillent par l'éclat de leurs couleurs les deux tableaux de Vincenzo Catena paraissent gauches et maladroits dans leur dessin et leur composition, pâles, blanchâtres et comme ternis dans leur coloris. Néanmoins, si nous les comparons à un tableau du même maître qui s'en rapproche par le sujet et qui se trouve dans le musée municipal de

*) Dans la Galerie Nationale de Londres, chez le Duc G. N. de Leuchtenberg à St-Pétersbourg, dans le musée de Rovigo, dans la collection de Grosvenor-House, dans le palais Doria à Rome, dans la galerie Malaspina à Pavie, dans la galerie Czernin à Vienne, chez M-r Paolo Fabris à Venise. Morelli cite encore une «Circoncision» dans la galerie Manfredini à Venise, faussement attribuée à Previtali.

Padoue, tableau appartenant à la première période du peintre, nous nous rendrons compte de la grande habilité acquise par lui pendant le temps qui sépare les deux tableaux. Dans notre «Circoncision» c'est surtout la figure de gauche, qui se tient derrière le grand-prêtre, qui paraît singulière; c'est évidemment un portrait. Cette figure ne cadre pas, à cause de son caractère allant plutôt au cinquecento, à l'esprit général de la composition archaïque, avec «l'Enfant» tout à fait mantegnesque. Notre «Circoncision» est du même format que celle de Londres. La supposition de Crowe et Cavalcaselle qu'elle se trouvait jusqu'en 1845 dans la galerie Barberini est fausse, parceque ce tableau était déjà en 1837 dans la galerie Leuchtenberg.

St Antoine entouré de St Roch et de Ste Madeleine peint par Caroto, offre un mélange assez bigarré de tons verdâtres, orangés, jaunes, gris et olivâtres.

Le teint de St Antoine est rouge couleur de brique; les cheveux de sa barbe sont soigneusement peint, la figure du saint, dont un pied est posé en arrière, ainsi que le faisait le Pérugin, ne manque pas de grâce. (Pl. 27).

☆ ☆
☆

NOUS avons essayé de comparer les oeuvres de Vinc. Catena, à leur grand désavantage, à celles de l'école vénitienne. Combien pâles et fanées paraissent ses oeuvres en comparaison du coloris brillant de *Palma Vecchio* (1480—1528), et surtout d'un tableau comme la Vierge avec l'Enfant. Le coloris clair et harmonieux, la grâce étonnante des poses de tous les personnages, la beauté des types, un dessin irréprochable, la simplicité de la composition, le fini peu commun, en un mot la maëstria font de cette image sainte un des meilleurs spécimens de l'école de Venise. Comme ce tableau est bien encadré d'une part de Ste Marie-Madeleine, rayonnante de vie et de St Jean Baptiste, mâle et doux, de l'autre de Ste Catherine méditative, type bien caractéristique pour Palma, et du donateur pieusement agenouillé. Quelle légèreté aérienne et quelle noblesse en même temps distinguent la Ste Vierge, touchant d'un geste gracieux et modéré la tête de l'agenouillé. Combien joyeux et calmants sont l'horizon bleu du beau paysage des montagnes du Frioul et le feuillage puissant qui forme comme un fond au trône improvisé de la reine céleste. (Pl. 28).

Nous connaissons l'histoire de ce tableau. Nous lisons dans Zanetti *): «Dans le palais des Doges, dans les salles du Conseil des Dix, se trouve au dessus de la porte un excellent tableau de Palma le Vieux, très-bien conservé, représentant la Madone, St Jean Baptiste, Ste Marie Madeleine et Ste Catherine. Il a été légué (lasciato fu in pubblico) par la très noble Marie Priuli». Voici un autre spécimen de l'école de Venise, non moins magnifique que le précédent, c'est la «Madone

*) Della Pittura Veneziana I, 282.

avec St Jean Baptiste et St George», œuvre non pas du Titien, comme l'indique le catalogue, mais de *Paris Bordone* (1500—1570), qui s'approche du maître par la chaleur de son coloris transparent. Ce tableau, qui était autrefois d'une si grande beauté, a malheureusement fortement souffert, et ce qui est le plus à plaindre, c'est qu'il s'agit de points importants. Le côté droit du visage de la Madone et la tête de St George ont été soumis à une retouche. En dehors de ces défauts cette œuvre de jeunesse de Bordone nous ravit par sa grâce peu commune et par la force du sentiment qui s'y voit, que fait encore valoir un coloris clair, vigoureux, harmonieux. (Pl. 29).

La composition de ce tableau, enserré comme dans un cadre étroit par les figures de St Jean Baptiste couché et par St George, offre plus de style et moins de figures éparses que c'est ordinairement le cas chez Bordone. Le paysage, simple et quelque peu morne, est impressionnant. D'un geste gracieux la Vierge tend l'Enfant vers St Jean Baptiste qui le prend par la main, comme pour marquer ainsi qu'il est destiné non pas à la carrière d'un guerrier tout habillé d'armures, mais à celle d'un paisible pasteur de l'humanité. Une répétition de ce tableau auquel la figure de Marie Madeleine a été ajoutée se trouve au musée de Glasgow.



ORENZO LOTTO, condisciple de Palma le Vieux dans l'atelier de Bellini et ami de ce dernier, était une nature au plus haut point impressionnable qui se soumit plusieurs fois à des influences étrangères; au début de sa carrière artistique il imitait son maître, Giovanni Bellini; à son retour à Venise, après ses pérégrinations, il prend le Titien pour modèle; quelques unes de ses créations sont inspirées par Previtali et Giorgione. Dans l'image de «Ste Catherine», laquelle se trouve dans la collection du duc, il imite, de l'avis de Berenson, Alvise Vivarini. (Pl. 30). La parure de la tête et la feuille de palmier rappellent effectivement la représentation de Ste Justine, œuvre d'Alvise, se trouvant dans la collection Bagati Valsecchi à Milan. Ce tableau dont le coloris est clair et transparent, dont les couleurs vives sont étendues en minces couches desquelles le vêtement brun clair de la sainte se détache harmonieusement,—nous charme par la force juvénile et la fraîcheur de sa noble grâce, par sa nature immédiate. Comme toujours tous ces instruments de torture sont bien loin des saints représentés par les maîtres italiens; l'expression de souffrance et de douleur est réduite au minimum, tout cela n'est qu'une mise en scène conventionnelle. Ce peuple impressionnable et esthétique ne peut supporter l'expression de ces véritables tourments, de ces ruisseaux de sang qui coulent dans les tableaux néerlandais et surtout allemands.

La sainte, peinte en buste, penche gracieusement la tête un peu à droite et

en avant et s'appuie des deux mains sur la roue, l'instrument de sa torture. Elle a sur sa tête la couronne d'une martyre et l'auréole. Elle est vêtue d'une robe à la mode du premier quart du XVI-me siècle, avec de larges manches et des plis sur la poitrine. Sous l'ouverture triangulaire de la robe se voit la chemise, les épaules sont couvertes d'un manteau. Elle tient de la main droite une feuille de palmier non encore épanouie. C'est probablement ce tableau qui a été décrit par Tassi (I, 125) comme se trouvant dans la maison Sozzi à Bergamo, et qui passa de là en 1753 à Lisbonne. Sur la roue qui apparaît de dessous le manteau on lit l'inscription: «Laurentius Lotus 1522».

«Hérodiade recevant des mains du bourreau la tête de St Jean Baptiste» est attribuée par le catalogue à Giorgione. Waagen voit en ce tableau une œuvre de quelque imitateur de Giorgione. (Pl. 31).



L'ÉCOLE de Brescia, dont les oeuvres sont si rares dans les musées, est représentée par deux portraits et par un tableau religieux. «La petite Madone avec l'Enfant» de Moretto de Brescia est un des ornements de la galerie de Leuchtenberg. (Pl. 32). Ce tableau a relativement peu souffert des retouches, mais l'impression est malheureusement bien atténuée par l'inhabileté du peintre qui a donné à l'enfant une main droite disproportionnée et des pieds trop gros. Ces fautes dans le dessin ont déconcerté quelques critiques et firent présumer que le tableau est une copie. Cependant nous rencontrons assez souvent chez Moretto des fautes dans le dessin surtout fréquentes dans le dessin de corps d'enfants. Rappelons nous par exemple l'avant-bras d'une longueur disproportionnée de l'enfant sur le tableau de la madone avec St Nicolas dans la galerie Martinengo à Brescia; le dessin des mains de l'enfant du tableau de la Sainte Famille dans la galerie Lochis à Bergamo est également défectueux. Sur ce dernier tableau, ainsi que sur le tableau «Les juifs recueillent la manne» dans l'église de St Jean l'Evangéliste à Brescia, les pieds démésurément gros de l'enfant sont informes et rappellent des sacs remplis de sable; et en même temps la plante du pied est trop petite, difforme et aplatie comme sur notre tableau. Des défectuosités analogues du dessin se voient sur les images saintes des églises de S. Giovanni. St. Clemente a Brescia et autre part.

La madone de notre tableau est peinte d'après le même modèle que la «Sainte Famille» de la galerie Lochis à Bergamo, dont nous venons de parler; ce modèle se reconnaît encore dans beaucoup d'autres oeuvres de Moretto. L'Enfant Jésus, auquel une épaule semble avoir été démise par un geste maladroit de la mère, est assis fort incommodément sur un petit coussin jaune qui est

étendu sur les genoux de la mère; ce même garçon avec son abondante chevelure blonde fortement bouclée nous le voyons également, sous la figure de St. Jean Baptiste, sur le tableau indiqué plus haut; les deux enfants rampant sur l'herbe sur le tableau de la «Récolte de la manne» sont encore faits d'après le même modèle.

Le choix des couleurs,—un manteau bleu doublé de vert jeté par dessus une robe rouge cramoisie, se rencontre très souvent chez Moretto. Nonobstant les défauts indiqués plus haut cette petite toile ravit par le sentiment fin et poétique qui brille dans le regard de la Madone, dont les yeux sont amoureusement baissés vers l'Enfant, par l'élégante harmonie des couleurs claires dont les teintes sont si bien choisies, par le sentiment de beauté qu'exhale la ravissante et gracieuse figure de la Madone; ce sentiment est encore rehaussé par le paysage dont se dégage une impression harmonieuse et délicate, le ciel est coupé de nuages blancs et dans le lointain apparaissent les montagnes bleues.

⁂



E MAGNIFIQUE portrait d'homme de *Girolamo Romanino,* attribué par le catalogue au Titien, forme un des ornements de la collection.(Pl. 33). La simplicité toute naturelle de la pose, le coloris rougeâtre de la chair et en général l'abondance des tons rouges sont des traits coutumiers au maître de Brescia, dont les oeuvres sont en général bien rares en dehors des collections de son pays natal. La prestance si fière, l'énergie et la forte volonté qui paraissent dans les yeux non pas grands, mais clairs et intelligents, et sur les lèvres serrées et finement dessinées; la main gauche serrée en poing, nous donnent, au premier regard jeté sur ce portrait, une idée de l'importance de la personnalité: le paysage rocheux et sauvage que nous apercevons par la fenêtre augmente encore au plus haut point cette impression puissante et sérieuse. Ce personnage doit être quelque grand seigneur fier de son savoir, ou bien quelque savant fier d'appartenir à l'aristocratie des idées et de la science. Cette remarquable oeuvre picturale nous attire par sa facture magnifique jointe à la simplicité des moyens employés; en cela se portrait est diamétralement opposé au portrait du marquis Spinola, par exemple, que nous avons examiné, dans la partie neerlandaise de la collection. Le portrait d'un inconnu, oeuvre de *Moretto da Brescia,* est plus bigarré dans les couleurs, mais non moins énergique. (Pl. 34). Cet admirable portrait, qui a malheureusement un peu souffert, unit la noblesse de la pose à l'élégance des accessoires. Une expression de fierté et d'indépendance, un peu adoucie par un léger trait de souffrance ou de mélancolie, nous attire vers ce personnage. A en juger par le livre sur lequel il s'appuie,

ça doit être une intelligence inventive qui crée et transmet à la postérité les résultats de ses créations.

☆



UN PORTRAIT intéressant par son fini technique, par la vivacité du coloris ainsi que par le luxe et le pittoresque de son costume représente une jeune personne inconnue, ouvrage de Sofonisba Anguissola, née entre 1530 et 1540 et morte en 1625. Ce portrait ne saurait en aucun cas représenter Catherine Cornaro, comme on le présumait autrefois, cette dernière étant morte 20 ou 30 ans avant la naissance de Sofonisba; les traits de la personne figurée sur ce portrait ne ressemblent du reste nullement aux représentations de la célèbre reine de Chypre qui sont parvenues jusqu'à nous. On pourrait plutôt supposer que c'est le portrait d'une princesse quelconque de la maison des Habsbourg d'Espagne; le costume ainsi que le fait que Sofonisba fut invitée en 1559 par Philippe II à sa cour à Madrid et qu'elle y resta jusqu'en 1570 militent en faveur de cette supposition (Pl. 35).

Le portrait d'un homme de loi, attribué au Guercino, est assez simple dans la composition bien que très vif et d'un grand réalisme (Pl. 36).

La peinture espagnole est intimement liée à celle d'Italie, tant par la tradition des écoles, que par une affinité morale, et c'est à juste titre que la peinture espagnole est souvent traitée immédiatement après l'italienne. Nous ne voulons pas dire par là que les écoles espagnoles se soient complètement identifiées avec celles d'Italie; bien au contraire, elles se sont développées d'une manière toute individuelle, leur force créatrice artistique s'est réfractée dans une manière de voir du monde, dans des conditions sociales tout autres que celles de leur prototype italien; mais elles reflètent néanmoins un lien de parenté, quelque chose de commun, par opposition à l'art néerlandais qu'une ligne de démarcation toute déterminée sépare de l'art des peuples latins. Voilà pourquoi nous nous croyons en droit, maintenant que nous avons achevé notre examen des oeuvres les plus remarquables de peinture italienne de la collection du duc G. N. de Leuchtenberg, de porter notre attention sur quelques tableaux de l'école espagnole appartenant à la même collection.

Le tableau de Murillo, représentant l'Enfant Jésus faisant paître les brebis, est plein d'un charme inimitable. L'expression ravissante de ce type de nino murillesque un peu trop méditatif pour son âge, y est jointe à une ampleur et à une virtuosité de l'exécution étonnantes et à un coloris extraordinaire, tant il est chaud et doré (Pl. 37).

Combien magnifique est le passage féerique du fond éclatant et doré du ciel au visage lumineux de l'Enfant divin et ensuite graduellement aux couleurs plus foncées de la terre, comme si Murillo avait voulu par cette transition géniale montrer la gradation de la gamme des couleurs depuis les teintes mornes de la terre jusqu'à la lumière éclatante du Soleil éternel.

Dans le nombre des representations de l'Enfant Jesus comme Bon Pasteur *) l'exemplaire de la galerie de Leuchtenberg est un des meilleurs tant par le coloris nourri et par le ton doré que par la fraicheur des couleurs éclatantes et tendres, comme imbues de lumière solaire.

L'Enfant Jésus est tourné vers le spectateur, les yeux levés vers le ciel; il tient de la main droite une croix en jonc; sa main gauche est posée sur la tête d'une brebis qui est derrière lui; à sa droite deux brebis sont couchées. Ce tableau a été gravé par Musil (Gal. Leuchtenberg), et lithographié par R. Leiter.

Un autre tableau de Murillo représente l'Archange Raphaël et un évêque. L'archange est figuré sur un rocher, les vêtements flottent au gré du vent, la main gauche appuyée sur une crosse. Le type du visage et le vêtement sont les mêmes que sur le tableau de la cathédrale de Séville figurant l'ange gardien tenant l'enfant par la main, la différence se borne à la position des mains et des ailes; ces deux tableaux appartiennent évidemment à une même période de l'activité de Murillo. Le dessin que Curtis rapporte au tableau de Séville se trouva à Cadix et répète, à en juger par la description, la pose de l'ange de la collection de Leuchtenberg.

A droite en bas, apparaissant jusqu'à la taille, se trouve l'évêque, les mains pliées comme pour la prière. Dans l'angle de gauche est déposée sa mitre, et près d'elle sa crosse d'évêque est appuyée contre le rocher. L'image de St. Raphaël, ouvrage de Murillo, est citée par Antonio Ponz dans son Viage de Espana comme se trouvant dans le Convento de Mercenarios Calzados (Vol. IX, p. 107). Cean Bermudez **) dit au sujet de la représentation en son temps célèbre de St. Raphaël avec l'évêque Francisco Domonte, qui se trouvait dans l'église de la Merced, qu'elle est «actuellement au musée de Séville». Dans le catalogue du musée de Séville cette oeuvre n'est pas indiquée. Le tableau dont parle Cean Bermudez est donc selon toute probabilité le nôtre ***).

Edward Davies, qui après avoir recueilli tout ce qui a été écrit sur Murillo, a traduit tout cela en anglais et a édité en 1819 une biographie du célèbre peintre, cite une esquisse de notre tableau, apportée en Angleterre et acquise par lui, qui passa de lui dans les mains du capitaine Ball ****).

Nous achevons notre revue de la collection du duc par un intéressant portrait d'un inconnu, dû au pinceau de Vélasquez. S'il est impossible de se faire d'après ce seul tableau une idée de toute l'inimitable ampleur et force de la conception et d'exécution dont Vélasquez était capable, c'est néanmoins un bon portrait, admirablement dessiné et magistralement peint, énergique, un peu sombre à cause du vernis qui le recouvre (Pl. 38).

A. Néoustroieff.

*) Au Musee du Prado, chez le baron Rotchild etc.

**) Carta d'un amiyo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura, p. 98 etc., cité par Curtis, V and M. p. 266.

***) Gravé par Musel.

****) L'indication donnée par Ponz (Viage de Espana, Madr. 1789, Vol. IX p. 107 et citée par Curtis ne merite aucune attention, parce que Ponz ne fait qu'indiquer, dans le nombre d'autres tableaux, un St. Raphaël, ce qui peut se referer a quelque autre representation.



Весталка.

Мраморная статуя работы Клодіона, изъ собранія В. Н. Исакова.

Когда мысль ваша останавливается на этой удивительной эпохѣ, совпавшей со второй половиной XVIII и началомъ XIX в., вы чувствуете, что сердце ваше бьется сильнѣе: передъ вами, все наростая и наростая въ великихъ отдѣльныхъ актахъ, то грозныхъ, то плѣнительныхъ, развертывается героическая эпопея, еще ждущая своего Гомера. Но среди потоковъ крови, среди ужасовъ гильотины, облаковъ порохового дыма и грома титаническихъ сраженій, вырисовываются свѣтлые образы великихъ утѣшителей человѣчества, художниковъ всѣхъ оружій и направленій. Какія всѣ славныя имена, и сколько радости на вѣки оставили они человѣчеству!

Если вы особенно пристрастны къ одному искусству, къ скульптурѣ, то все, что тогда дѣлалось цѣлыми десятками талантливѣйшихъ ваятелей того времени, какъ-то заслоняется работами трехъ геніальныхъ выразителей французскаго вкуса и французскаго пониманія.

Человѣческое искусство *прославляетъ* человѣка,—въ этомъ вся его задача,—прославлять мужчину и женщину, и великіе народы, создавшіе великія искусства, оставили послѣ себя въ наслѣдіе человѣчеству типичныя идеалы мужскаго и женскаго совершенства, которые пережили и самый народъ и случайности культурной окраски этихъ типовъ, такъ сказать временные поводы къ ихъ возникновенію. Давнымъ давно разставшись съ случайною стороною въ такихъ типахъ какъ боги классическаго мира, мы все-таки всецѣло имъ преданы какъ изящнѣйшимъ типамъ полового совершенства и какъ тончайшимъ мужскимъ и женскимъ типамъ соціальнаго человѣка.

Хотя и не на одну доску, но все-таки рядомъ съ ними просятся стать такіе тонкіе и классически основательныя созданія французскаго генія, какъ произведенія Фальконе, Гудона и Клодіона.

Среди истолкователей спеціально женскаго совершенства неоспоримое первенство принадлежитъ двумъ послѣднимъ: Гудонъ въ своей Діанѣ-Дюбарри и Клодіонъ въ своихъ безконечныхъ женскихъ типахъ, этихъ наядахъ, дріядахъ, вакханкахъ и пр. пр., опредметили такое поразительное знаніе и такой самостоятельный вкусъ, что ихъ работы въ своей области давнымъ давно признаны классическими. Въ особенности имя Клодіона такъ связалось съ представленіемъ о женскомъ изяществѣ, граціи, кокетливости, о всей женской плѣнительности и обольщеніи, что всѣ эти качества стали синонимомъ Клодіона.

Чтобы оживить въ себѣ представленіе именно объ этихъ сторонахъ генія Клодіона, достаточно взглянуть на двѣ прелестныя группы, находящіяся въ Аничковомъ дворцѣ.

Одна изъ нихъ «Сатиръ и вакханка» (приложеніе 40) украшаетъ въ Аничковомъ дворцѣ кабинетъ Императора Александра III. Это оригинальная терракота, конечно времени Клодіона; какъ оригиналъ она помѣщена съ особою тщательностью, она укрѣплена на вращающемся пьедесталѣ и, очевидно, пользовалась особымъ вниманіемъ августѣйшаго коллекціонера, въ кабинетѣ котораго находится еще нѣсколько статуетокъ Клодіона (вакханки) въ превосходныхъ бронзовыхъ копіяхъ Барбедкена.

Другая группа (приложеніе 41) представляетъ пресловутую сказку о Кипр-

скомъ царь-художникъ Пигмаліонъ и Галатеѣ. Художникъ такъ влюбился въ свое собственное созданіе, въ статую дѣвы изъ слоновой кости, что сталъ горячо молиться Афродитѣ и богиня, внявъ мольбамъ, оживила ему истукана и дала въ супруги.

Эта теракотта находится въ Музеѣ Аничкова дворца; какъ одна изъ излюбленныхъ вещей она хранится подъ стекляннымъ колпакомъ. По свѣжести поверхности едва ли ее можно признать за современное автору повтореніе *).

Обѣ эти группы запечатлѣны тѣмъ стилемъ, до котораго окончательно доработался Клодіонъ по своемъ возвращеніи во Францію... Но вотъ въ высокой степени замѣчательное для его художественнаго развитія произведеніе, это его мраморная *Весталка*, до сихъ поръ едва извѣстная западнымъ изслѣдователямъ.

Но сперва нѣсколько словъ о внѣшнихъ перипетіяхъ его жизни.

Клодъ Мишель, по прозванію Клодіонъ, родился 20 декабря 1738 г. въ Нанси, умеръ въ Парижѣ 18 марта 1814 г. Онъ былъ сыномъ Тома Мишеля, который въ началѣ былъ поставщикомъ Лотарингскаго двора, а затѣмъ превратился въ художника, въ перваго скульптора Прусскаго двора; его мать Анна была дочерью скульптора Сижисбера Адана.

Первые годы Клодіона протекли въ Нанси и, вѣроятно въ Лиллѣ, гдѣ отецъ его устроился, около 1748 г. Въ 1755 г. Клодіонъ пріѣхалъ въ Парижъ и поступилъ въ мастерскую Ламберъ-Сижисберъ Адана, его дяди по матери, можетъ быть, самаго ловкаго изъ тогдашнихъ скульпторовъ; у него онъ оставался, должно быть, до 1759 г. Втеченіе этихъ четырехъ лѣтъ Клодіонъ быстро усвоилъ себѣ художественную ловкость, которая была въ роду Адановъ, такъ что, когда онъ по смерти Ламберъ-Сижисбера поступилъ въ мастерскую Пигалля, онъ оказался его лучшимъ ученикомъ. Въ 1759 г. онъ получилъ высшее отличіе по скульптурѣ на конкурсѣ въ Королевской Академіи, поступилъ слѣдомъ въ «школу покровительствуемыхъ воспитанниковъ», получилъ тамъ въ апрѣлѣ 1761 г. первую серебряную медаль за этюдъ съ натуры и уѣхалъ въ Римъ пансіонеромъ въ 1762 г.

Натуаръ, тогдашній директоръ Французской Академіи въ Римѣ, въ своихъ письмахъ характеризуетъ Клодіона какъ неутомимаго работника, лишь рѣдко покидающаго свою мастерскую и во всѣхъ отношеніяхъ достойнаго вниманія маркиза де Мариньи, главнаго директора королевскихъ построекъ. Понятно поэтому, что нашъ скульпторъ легко добился продолженія на шесть мѣсяцевъ своего законнаго пребыванія въ Академіи въ ожиданіи прибытія скульптора Оуше, который долженъ былъ его смѣнить въ качествѣ «Королевскаго пансіонера».

Съ іюня мѣсяца 1767 г., съ момента, когда прекратился пансіонъ Клодіона, и до 1771 г., онъ остается въ Римѣ, работая безъ отдыха для любителей всѣхъ странъ, между прочимъ и для Императрицы Екатерины II, которая безуспѣшно старалась привлечь его въ Россію.

Къ этому времени относится наша великолѣпная мраморная Весталка, принадлежащая нынѣ В. Н. Исакову. Она помѣчена надписью: Clodion inv. fecit Romae. 1770. Но объ этомъ ниже.

Втеченіе пребыванія Клодіона въ Римѣ его произведенія раскупались прежде даже, чѣмъ онъ успѣвалъ ихъ окончить, этимъ объясняется, что, чтобы заставить нашего художника возвратиться въ Парижъ, потребовалось нѣсколько напоминаній и наконецъ формальное приглашеніе генеральной дирекціи». Въ Парижъ онъ прибылъ, предшествуемый репутаціей, которая оправдывалась цѣною, до которой достигали его произведенія на многихъ публичныхъ продажахъ. Съ этого момента жизнь Клодіона—это непрерывное творчество, непрерывное производство прелестныхъ вещицъ, которыя онъ сѣетъ повсюду шутя, какъ будто, чтобы отдохнуть отъ важныхъ работъ, которыя поручаютъ ему Капитулъ г. Руана, штаты Лангедока или «генеральная дирекція». Въ 1773 г. онъ выставляетъ въ салонѣ одиннадцать группъ и статуй, встрѣченныхъ самымъ лестнымъ образомъ публикой и критикой; 29 мая онъ принимается въ Академію, за группу, представлявшую Юпитера, кидающаго молніи.

Капитулъ церкви Notre Dame de Rouen заказываетъ Клодіону статую Св. Цециліи и барельефъ, представляющій смерть этой святой, они были освящены въ 1777 г., а въ 1785 г. они были дополнены большой статуей Христа. помѣ-

---

*) Уменьшенная копія съ этой группы изъ фарфора, работы Императорской ф. мануфактуры, находится въ Большомъ дворцѣ въ Павловскѣ въ Кабинетѣ, гдѣ скончался В. Кн. Константинъ Николаевичъ.

щенной на алтарной преградѣ. Въ 1779 г. Клодіонъ окончилъ въ гипсѣ двѣ статуи, Тюренна и Конде, заказанныя ему штатами Лангедока. Не считая большихъ барельефовъ, исполненныхъ для капуцинскаго монастыря улицы Шоссé d'Антенъ, и статуи Монтескьё, заказанной «генеральной дирекціей» (была повторена артистомъ дважды, эти повторенія были выставлены въ салонѣ 1777 и 1783 г.),—всѣ прочія работы Клодіона,—а онъ былъ ими заваленъ,—были исполнены въ это время почти всѣ для частныхъ лицъ, богатыхъ финансистовъ либо магнатовъ изъ свиты королевы, оказавшей особое покровительство лотарингскому скульптору.

Такъ для маркизы де Серилли онъ сдѣлалъ каминъ, находящійся нынѣ въ Кенсингтонскомъ музеѣ, для графа де Водрейль—умирающую Клеопатру, для барона де Безенвальъ онъ украсилъ ванную комнату въ его дворцѣ на улицѣ де-Гренелль, не говоря уже о множествѣ мраморовъ, терракотъ или вещицъ изъ воска, либо уничтоженныхъ, либо безвѣстно погребенныхъ въ частныхъ коллекціяхъ.

До революціи Клодіонъ сдѣлалъ одну только работу по заказу «генеральной дирекціи», это монументъ, въ память перваго воздухоплавательнаго опыта Шарля и Робера.

Въ 1792 г., испуганный первыми жестокостями революціи, Клодіонъ удалился въ Нанси, гдѣ и оставался до 1798 г., работая надъ украшеніемъ частныхъ домовъ, между прочимъ надъ барельефами дома торговца желѣзомъ въ улицѣ Сенъ-Дизіе, и поставляя Нидервиллерской мануфактурѣ оригиналы для группъ изъ бисквита, какъ «Baiser prêté», «Baiser rendu», вакханка и т. д.

Вернувшись въ Парижъ и попавъ въ реакцію въ искусствѣ, вызванную Давидомъ и его школой, Клодіонъ чувствовалъ себя совсѣмъ покинутымъ, его почитатели исчезли и для него должно было быть не легкимъ дѣломъ поставить на конкурсную премію «сцену изъ потопа», выставленную имъ въ салонѣ 1800 г.

Въ 1806 г. онъ получилъ премію въ 3000 франковъ за статуэтку «дѣвочки сидящей и дающей ѣсть птицамъ». Около этого же времени онъ исполняетъ пятнадцать барельефовъ для колонны въ честь великой арміи, ихъ впрочемъ трудно отличить отъ барельефовъ прочихъ участниковъ, а для Тріумфальной арки онъ дѣлаетъ барельефъ, представляющій вступленіе французовъ въ Мюнхенъ.

Послѣдними произведеніями Клодіона была статуя молоденькой дѣвушки, старающейся поймать бабочку, и группа, представлявшая Гомера нищаго, котораго прогоняютъ рыбаки (1810).

Четыре года спустя, 29 марта 1814 г., наканунѣ вступленія союзниковъ въ Парижъ, нашъ художникъ скончался отъ воспаленія легкихъ, опечаленный забвеніемъ со стороны современниковъ и домашними огорченіями.

Вернемся къ нашей Весталкѣ.

Статуя эта сдѣлана Клодіономъ изъ каррарскаго мрамора, высотою она въ 95 сантиметровъ. По надписи, факсимиле съ которой мы помѣщаемъ, она сдѣлана имъ въ Римѣ въ 1770 году, т. е. за годъ до его возвращенія въ Парижъ.

CLODION . inv. fecit Roma . 1770.

Несомнѣнно, что это и есть та *Весталка*, которая, по разнымъ свидѣтельствамъ, заказана была Клодіону для Императрицы Екатерины II Гриммомъ, извѣстнымъ исполнителемъ порученій Императрицы по художественной части, лицомъ, какъ явствуетъ изъ долговременной переписки, пользовавшимся большимъ довѣріемъ своей высокой покровительницы.

Что касается до сюжета, то онъ въ это время какъ будто игралъ при петербургскомъ дворѣ особую аллегорическую роль: *Весталка, непрерывно подливающая масло въ огонь, чтобы огонь и свѣтъ не погасли*. Что тутъ было какое-то особое предпочтеніе этому сюжету, какъ иносказанію, на это указываетъ появленіе въ это же время другой еще *мраморной Весталки*, такого же роста и съ совершенно тождественнымъ дѣйствіемъ (см. приложеніе 42). Она также изъ отборнаго бѣлаго каррарскаго мрамора, высота ея 0,83 т. (ширина плинтуса 0,265 т.); она сдѣлана была туринскими скульпторами брать-

ли Коллини, что засвидѣтельствовано надписью на плинтусѣ, съ правой стороны, гласящей такъ:

PAR · LES · FRERES · COLLINI · DE · TVRIN · SCVLPTEVRES · DV · ROI · DE · SARDAIGNE.

Этимъ братьямъ Коллини принадлежитъ еще одна мраморная группа, находящаяся въ томъ же большомъ дворцѣ въ Павловскѣ,—Похищеніе Прозерпины, она помѣчена 1781 г.

Можетъ быть, ихъ Весталка была сдѣлана въ соревнованіи съ Клодіоновской, но стоитъ взглянуть и сравнить хотя бы только первое впечатлѣніе, чтобы почувствовать безконечное превосходство Клодіоновскаго замысла. Клодіоновская Весталка высокая великолѣпно сложенная дѣвица съ манерами и одеждой, изобличающими ея аристократическое происхожденіе, это патриціанка въ самомъ чистомъ смыслѣ этого слова; Весталка братьевъ Коллини, тоже конечно весталка, но изъ крестьянскихъ дѣвушекъ простушекъ.

Дальнѣйшая судьба мраморной Весталки Клодіона можетъ быть установлена лишь гадательно. Вѣроятно она была подарена князю Потемкину. Въ началѣ XIX в. мы находимъ ее уже въ Москвѣ въ большомъ домѣ особнякѣ близъ Ивановскаго монастыря, принадлежавшемъ Дарьѣ Николаевнѣ Лопухиной, которая приходилась внучатой племянницей князю Таврическому.

Отъ Д. Н. Лопухиной Весталка перешла по наслѣдству къ настоящему владѣльцу, В. Н. Исакову.

Въ концѣ XVIII и въ XIX в., были дѣлаемы повторенія этой композиціи изъ бронзы и фарфора. Хорошій образецъ таковаго находится въ музеѣ фарфора въ Зимнемъ дворцѣ (см. рис. выше).

Что это не копія съ готовой мраморной Весталки, очевидно при поверхностномъ сравненіи.

Лицо различнаго типа; въ мраморной ему приданы индивидуальныя черты миловидной особы включительно до grain de beauté на лѣвой щекѣ подъ глазомъ. Въ фарфоровой статуэткѣ черты болѣе шаблонные классическаго типа. Въ фарфоровой статуэткѣ на лѣвомъ високѣ прядь волосъ видна изъ-подъ покрывала, въ мраморѣ нѣтъ. На урнѣ гирлянда иначе расположена, и Весталка иначе держитъ урну въ мраморѣ, чѣмъ въ фарфорѣ. Въ мраморѣ въ лѣвой длани, поддерживающей урну, вытянуто два пальца, въ фарфорѣ одинъ указательный. Дальнѣйшее сравненіе предоставляемъ читателю, оно убѣдитъ каждаго, что въ фарфорѣ слабый еще замыселъ того, что съ такимъ мастерствомъ выражено въ мраморѣ, поэтому фарфоровую статуэтку правильнѣе считать не копіей съ мраморной, но повтореніемъ первоначальнаго эскиза, который могъ быть изъ терракоты.

Въ сочиненіи, посвященномъ Клодіону, Тиріонъ (Thirion, Les Adams et Clodion, Paris, 1885 г.) въ концѣ приложилъ списокъ произведеній Клодіона, поступавшихъ въ продажу съ 1767 г. по 1884 г. Между прочимъ, онъ упоминаетъ здѣсь о маленькой статуэткѣ изъ обожженной глины и считаетъ ее маленькимъ эскизомъ Весталки, сдѣланной для «русской Императрицы Екатерины» («petit modèle de la Vestale faite pour l'Impératrice Catherine de Russie»). Онъ и могъ послужить оригиналомъ для нашей фарфоровой статуэтки перваго обжога (en dégourdi); форма этой статуэтки и поднесь хранится въ Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ.

Въ развитіи таланта и вкуса Клодіона наша мраморная Весталка знаменуетъ римскій періодъ: эта массивность формъ, въ особенности груди и рукъ и вся поза и постановка фигуры, такъ живо напоминаетъ знающимъ дѣло массивныя формы и нѣсколько тяжеловѣсную грацію римскихъ натурщицъ; французская черта сказывается въ лицѣ, носящемъ индивидуальныя черты: эта затаенная улыбка обѣщаетъ уже будущихъ Клодіоновскихъ сатирессъ, вакханокъ, нимфъ и пр.

Мраморная Весталка В. Н. Исакова есть одно изъ драгоцѣннѣйшихъ произведеній Клодіонова генія, она могла бы послужить блестящимъ украшеніемъ любого изъ европейскихъ музеевъ; намъ пріятно сознавать, что такой перлъ находится у насъ въ Россіи и было бы въ высшей степени желательно, чтобы онъ и не покидалъ нашего отечества.

Адріанъ Праховъ.



La Vestale,

statue en marbre de Clodion, dans la collection de W. N. Isakoff.

Lorsque vos idées se portent vers cette époque étonnante qui coïncide avec la seconde moitié du XVIII et le commencement du XIX siècle, vous sentez votre coeur battre avec plus de vivacité: vous voyez se développer devant vous, en une série d'actes tantôt terribles, tantôt séduisants, un drame héroïque qui attend encore son Homère. Mais au milieu de fleuves de sang et des terreurs de la guillotine, de nuées de fumée de poudre et du tonnerre de batailles titaniques, apparaissent les figures éclatantes des grands consolateurs de l'humanité, des artistes de toutes les armes et de toutes les tendances. Combien de noms glorieux et combien de joie n'ont-ils pas légué pour tout jamais à l'humanité!

Si vous donnez la préférence à l'une des branches de l'art, à la sculpture, alors tout ce qui se faisait à cette époque par toute une pléiade de sculpteurs de talent est mis à l'ombre par les oeuvres de quelques hommes de génie. représentants des idées et du goût français. L'art humain glorifie l'être humain, — et c'est là toute sa tâche, — glorifie l'homme et la femme, et les grandes nations qui ont créé la grandeur de l'art ont laissé après eux en héritage à l'humanité l'idéal typique de la perfection de l'homme et de la femme. qui ont survécu à ces nations mêmes et au caractère fortuit de la civilisation à laquelle appartenaient ces types, caractère qui était pour ainsi dire le motif de leur apparition dans leur époque. Bien que nous nous soyons séparés depuis de longs siècles du caractère fortuit de types tels que les dieux du monde classique, nous leur sommes cependant entièrement dévoués comme aux types les plus élégants de la perfection sexuelle et comme aux types les plus fins de l'homme et de la femme en tant qu'êtres sociables. Non pas à côté, mais cependant bien près d'eux veulent être placés des oeuvres d'une finesse et d'un fini aussi classique que celles de Falconet, de Houdon et de Clodion. Parmi les interprètes spécialement de la beauté féminine le premier rang appartient sans contredit aux deux derniers: Houdon dans sa Diane Dubarry et Clodion dans ses types féminins innombrables. ses naïades, ses dryades, ses bacchantes etc. etc., ont fait preuve d'un savoir à tel point étonnant et d'un goût d'une telle indépendance et originalité que leurs oeuvres sont reconnues depuis longtemps comme classiques dans leur genre. Le nom de Clodion surtout est à tel point lié à l'idée de l'élégance, de la grâce, de la coquetterie, de toute la séduction, de tout le charme féminin, que toutes ces qualités sont devenues un synonyme du nom de Clodion. Pour raviver l'idée qu'on s'est faite de ces qualités du génie de Clodion il suffit de jeter un regard sur les deux groupes ravissants du palais Anitchkoff. L'une d'elles «le Satyre et la bacchante» (planche 40), orne le Cabinet de l'empereur Alexandre III. C'est une terre-cuite originale qui date certainement du temps de Clodion; comme telle elle a été placée avec un soin tout spécial sur un piédestal tournant. et elle jouissait evidemment d'une attention particulière de l'auguste collectionneur, dans le cabinet duquel se trouvent encore quelques statuettes de Clodion (des bacchantes), reproductions excellentes en bronze, de Barbedienne. Un autre groupe (Planche 41) représente le fameux mythe de Pygmalion, artiste et roi de Chypre. L'artiste s'était à tel point épris de sa propre création, de la statue en ivoire d'une vierge. qu'il adressa à Aphrodite de ferventes prieres, et la deesse les exaucea et anima l'idole, et le lui donna pour épouse.

Cette terre-cuite se trouve dans le musée du palais Anitchkoff, et comme pièce de pre

dilection elle est conservée dans une vitrine. La fraîcheur de la surface ne permet guère de la prendre pour une reproduction contemporaine à l'artiste *).

Ces deux groupes montrent le style auquel Clodion atteignit définitivement après son retour en France. Mais voici une oeuvre au plus haut point remarquable au point de vue du développement artistique de Clodion, c'est sa Vestale en marbre qui n'était probablement guère connue jusqu'à présent des investigateurs de l'occident... Mais commençons par un court aperçu des péripéties extérieures de sa vie.

Claude Michel dit *Clodion*, né à Nancy le 20 déc. 1738, mort à Paris le 28 mars 1814, était le fils de Thomas Michel qui, de marchand traiteur, fournisseur de la cour de Lorraine, devint premier sculpteur du roi de Prusse, et d'Anne Adam, fille du sculpteur Sigisbert Adam.

Les premières années de Clodion se passèrent à Nancy, et probablement à Lille, où l'on retrouve son père installé vers 1748. En 1755 il vient à Paris et entre dans l'atelier de Lambert-Sigisbert Adam, son oncle maternel, le sculpteur peut-être le plus habile de son temps, près duquel il devait rester jusqu'en 1759. Pendant ces quatre années Clodion acquit rapidement l'habileté traditionnelle des Adams, et quand, après la mort de Lambert-Sigisbert, il entra dans l'atelier de Pigalle, il devint le meilleur élève de ce dernier. En 1759 il obtient le grand prix de sculpture à l'Académie royale, entre à l'école des élèves protégés, y remporte en avr. 1761 la 1-re médaille d'argent pour les études d'après le modèle et part pour Rome, en 1762.

Les lettres de Natoire, directeur de l'académie de France à Rome à cette époque, représentent Clodion comme un travailleur acharné, se répendant peu au dehors et digne en tous points de l'attention du marquis de Marigny, directeur général des bâtiments royaux; aussi comprend-on que le sculpteur ait obtenu facilement de prolonger pendant six mois le temps légal de son séjour à l'académie, en attendant l'arrivée du sculpteur Boucher, qui devait le remplacer comme élève protégé du roi.

De juin 1767, moment où cessa la pension de Clodion, jusqu'en 1771, il reste à Rome travaillant sans relâche pour les amateurs de tous pays, et pour l'impératrice Catherine II, qui tenta vainement de l'attirer en Russie. Pendant son séjour à Rome ses productions étaient achetées avant même qu'il les eût finies, ce qui explique que l'artiste ait eu besoin de plusieurs rappels et d'une invitation formelle de la direction générale pour rentrer à Paris, où il arrivait précédé d'une réputation justifiée par le prix que ses oeuvres avaient atteints en plusieurs ventes publiques.

A partir de ce moment la vie de Clodion n'est qu'une production incessante d'œuvres charmantes qu'il sème partout en se jouant et comme pour se délasser de travaux importants dont le chargent le chapitre de Rouen, les Etats du Languedoc ou la direction générale. En 1773, il expose au Salon onze groupes ou statues qui reçoivent du public et de la critique l'accueil le plus flatteur, et le 29 mai il entre à l'Académie en présentant comme morceau de réception un Jupiter lançant la foudre.

Le chapitre de Notre Dame de Rouen commande à Clodion une statue de Sainte-Cécile et un bas-relief représentant la mort de la sainte. Consacrés en 1777 la statue et le bas-relief de Rouen devaient être complétés en 1785 par le grand Christ qui surmonte le jubé. En 1779 on voit que Clodion avait terminé le modèle en plâtre des deux statues de Turenne et de Condé, que les Etats du Languedoc lui avaient commandées. A part les grands bas-reliefs exécutés pour le couvent des capucins de la Chaussée - d'Antin, et la statue de Montesquieu commandée par la direction générale, et faite deux fois par l'artiste (Salon de 1779 et de 1783) les travaux de Clodion—et il en était accablé — furent exécutés à peu près tous à cette époque pour des particuliers, riches financiers ou grands seigneurs de l'entourage de la reine qui avait voué au sculpteur lorrain une protection spéciale.

C'est ainsi qu'il exécuta pour la marquise de Serilly une *cheminée* actuellement au South Kensington Museum, pour le comte de Vaudreuil une *Cleopâtre mourante*, pour le baron de Bosenval la *décoration d'une salle de bains* dans l'hôtel de la rue de Grenelle, sans compter les marbres, terres - cuites ou cires, détruits maintenant ou enfouis dans des collections particulières.

Jusqu'à la Révolution on ne voit de Clodion qu'un seul travail entrepris pour la direction générale, c'est un *Monument commémoratif de la première ascension aéronautique de Charles et Robert*.

En 1792, effrayé par les premières violences de la Révolution, Clodion se retira à Nancy où il resta jusqu'en 1798, travaillant à la décoration de maisons particulières, notamment aux bas-reliefs de la maison du marchand

*) Une copie réduite de ce groupe, en porcelaine, ouvrage de la manufacture impériale de porcelaine de St-Pétersbourg (?) se trouve dans le grand palais de Pavlovsk, dans le cabinet du grand-duc Constantin Nicolajévitch.

de fer de la rue Saint-Dizier et fournissant à la manufacture de Niderwillers des modèles de biscuit comme le *Baiser prêté*, le *Baiser rendu*, la *Bacchante* etc.

De retour à Paris, tombant au milieu de la réaction provoquée par David et son école, Clodion se trouva complètement dépaysé, son public avait disparu et ce dut lui être un effort pénible que d'exécuter la *scène de déluge* qui figurait au Salon de 1800 et le faisait proposer pour un prix d'encouragement.

En 1806, il obtient un prix de 3.000 fr. avec *Une jeune fille assise donnant à manger à des oiseaux*, exécute vers cette époque, pour la colonne de la grande armée, quinze compartiments, qu'il est difficile de distinguer de ceux de ses collaborateurs, et place sur l'arc de triomphe du Carrousel un bas-relief représentant *l'Entrée des Français à Munich*.

Les dernières œuvres de Clodion sont une *Jeune fille cherchant à attraper un papillon* et un *Homère mendiant, chassé par des pêcheurs*. (Salon 1810).

Quatre ans plus tard, le 29 mars 1814, l'artiste vieilli, attristé par l'oubli de ses contemporains et des chagrins domestiques, succombait aux suites d'une pneumonie, à la veille de l'entrée des alliés à Paris.

Mais revenons à notre Vestale.

Cette statue a été exécutée par Clodion en marbre de Carrare, sa hauteur est de 95 centimètres. D'après l'inscription. que nous reproduisons en fac-similé, elle a été exécutée à Rome en 1770, c'est à dire un an avant son retour à Paris. (V. p. 3).

C'est sans doute la Vestale qui, conformément à plusieurs renseignements, avait été commandée à Clodion pour l'impératrice Catherine II par Grimm, le renommé exécuteur des ordres de l'impératrice dans le domaine de l'art, qui jouissait, ainsi que cela est prouvé par une correspondance prolongée, d'une grande confiance de la part de son auguste protectrice.

En ce qui concerne le sujet, c'est comme s'il remplissait alors un rôle allégorique à la cour de St-Pétersbourg: la vestale versant constamment de l'huile dans les flammes, pour empêcher les flammes et la lumière de s'éteindre. Le fait que l'on donnait une certaine préférence à ce sujet, comme à une allégorie, est prouvé par l'apparition simultanée d'une deuxième vestale en marbre, de la même grandeur et accomplissant le même acte (Planche 42). Elle est également exécutée en marbre choisi de Carrare (sa hauteur est de 0,83 m., la largeur de la base est de 0,265 m.), et elle est dûe aux freres Collini, sculpteurs de Turin, ce qui est certifié par l'inscription de la base, du côté droit, disant ce qui suit:

PAR · LES · FRERES · COLLINI · DE · TVRIN · SCVLPTEVRES · DV · ROI · DE · SARDAIGNE.

Un autre groupe de marbre qui appartient à ces frères Collini (et il se trouve dans le même grand palais de Pavlovsk),—l'enlèvement de Proserpine, est marqué de l'année 1781. Leur vestale a peut être été exécutée en émulation de cette de Clodion, mais il suffit de jeter un regard et de comparer ne fût-ce que la première impression pour se rendre compte de la supériorité incomparable de la conception de Clodion. La vestale de Clodion est une jeune fille de haute taille et magnifiquement bâtie, dont les manières et le vêtement trahissent l'origine aristocratique, c'est une patricienne dans le sens le plus étroit du mot; la vestale des frères Collini, est sans doute également une vestale, mais prise parmi les simples filles de village. Le sort ultérieur de la Vestale de marbre de Clodion ne peut être déterminé que par conjecture. Elle fut probablement donnée au prince Potemkine. Au commencement du XIX s. nous la trouvons déjà à Moscou dans une grande maison de maître près du couvent Ivanowsky, maison appartenant à Darja Nikolajewna Lopouchina. petite-nièce du prince Potemkine.

De D. N. Lopouchina elle passa en héritage à son propriétaire actuel, à W. N. Isakoff.

A la fin du XVIII et au XIX siècle des reproductions de cette composition furent exécutées en bronze et en porcelaine. Un bon spécimen de cette espèce se trouve au musée de la porcelaine au Palais d'Hiver (voyez le dessin).

Une comparaison superficielle suffit pour prouver que ce n'est pas une copie de la vestale de marbre. La figure offre un autre type; le marbre lui a donné les traits individuels d'une charmante personne, sans même oublier le grain de beauté sur la joue sous l'oeil gauche. La statuette en porcelaine présente des traits plus conventionnels du type classique. La statuette en porcelaine laisse apercevoir une mèche de cheveux sous le voile, la statue de marbre pas. La guirlande sur l'urne est autrement disposée, ou bien l'urne est autrement tenue par la statue en marbre que par celle en porcelaine. Sur le marbre deux doigts de la main gauche tenant l'urne sont allongés, sur la porcelaine l'index seul. Nous laissons au lecteur le soin d'une comparaison plus detaillée qui prouvera à tout le monde que la porcelaine présente une conception encore faible de ce qui a été exprimé avec une telle maëstria dans le marbre; il

est donc plus juste de voir en la statuette de porcelaine non pas une copie du marbre, mais une repetition d'une esquisse primitive qui a pu être exécutée en terre cuite.

A la fin de l'ouvrage voué à Clodion par Thirion, (Les Adams et Clodion. Paris 1885) est annexée une liste des oeuvres de Clodion qui ont apparu aux ventes de 1767 à 1884. L'auteur parle entre autres d'une terre-cuite d'un «petit modèle de la Vestale faite pour l'Impératrice Catherine de Russie», qui a pu servir d'original à notre statuette en porcelaine éxecutée en dégourdi. Le moule de cette statuette est encore conservé à la manufacture Impériale de porcelaine de St-Pétersbourg.

Dans le développement du talent et du goût de Clodion notre Vestale de marbre marque la période romaine: ces formes massives, surtout de la poitrine et des bras, la manière de se tenir et la pose entière de la figure rappellent vivement les formes massives et la grâce un peu lourde des modèles romains; un trait français apparaît dans le visage, qui montre des traits individuels. Ce sourire à demi caché promet déjà les satyres, les bacchantes et les nymphes futures de Clodion.

La Vestale de marbre de W. N. Isakoff est une des créations les plus précieuses du génie de Clodion, elle pourrait servir d'ornement brillant à chaque musée européen; nous sommes heureux de savoir que cette perle se trouve en Russie et il serait à désirer qu'elle ne quitte pas notre patrie.

Adrien Prachoff.

Описаніе рисунковъ въ текстѣ и приложеній, помѣщенныхъ въ № 2 4, 1904 г.

Рисунки въ текстѣ.

Стр. **23**. Заглавный листъ, съ оригинальнаго рисунка, хранящагося въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

Стр. **26**. *Филиппино Липпи.* Голова ангела, изводящаго ап. Петра изъ темницы. Изъ фресокъ въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи.

Къ XXV-лѣтнему юбилею Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

а) Адресъ, поднесенный отъ преподавателей Рисовальной Школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. Рисунокъ Самокиша.

б) Адресъ, поднесенный Императорскимъ Спб. Обществомъ Архитекторовъ. Рисунокъ N. Podberezski.

в) Адресъ, поднесенный отъ кружка «Мюссаровскихъ Понедѣльниковъ».

г) Маіоликовая ваза, исполненная учениками и ученицами Рисовальной школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ и поднесенная въ день XXV-лѣтняго юбилея Ея Императорскому Высочеству.

д) Ларецъ, деревянный съ серебряной отдѣлкой, въ которомъ поднесены были Ея Высочеству фотографіи художественно-промышленныхъ мастерскихъ, возникшихъ во время Ея Предсѣдательства, при Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ.—Бокъ и крышка.

По рисунку Н. Н. Рубцова исполнили С. Г. Волковыскій и А. Кортманнъ.

Внутренній видъ Художественно-промышленныхъ мастерскихъ, возникшихъ при И. О. П. Х. во время предсѣдательства Ея Императорскаго Высочества:

е) Декоративно-малярная мастерская.

ж) Декоративно-лѣпная мастерская.

„Художественныя Сокровища Россіи“.

Фарфоровая копія съ эскиза, вѣроятно терракотоваго, Весталки Клодіона, хранящаяся въ Фарфоровомъ музеѣ Зимняго Дворца въ С.-Петербургѣ.

Съ трехъ сторонъ.

Картины изъ собранія Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

13. *К. П. Брюлловъ.* Діана и Эндиміонъ. Картина представляетъ галантную версію миѳа о **Селенѣ**, богинѣ луны, и Эндиміонѣ, героѣ Каріи, гдѣ объ немъ охотно разсказывали преимущественно на лѣсистыхъ взгорьяхъ Латмоса, здѣсь же въ пещерѣ показывали его гробницу. Эндиміонъ—это геній ночи и глубокаго ночного сна, а въ смыслѣ переносномъ, столь обычномъ въ языческой древности, это геній смерти. Миѳъ рисуетъ его намъ прекраснымъ юношей, погруженнымъ въ глубокій сонъ, и придаетъ ему какъ и Адонису аттрибуты то пастуха, то охотника. По миѳу Зевсъ предоставилъ ему на выборъ или смерть, или вѣчную юность и жизнь, но подъ условіемъ вѣчнаго сна. Онъ предпочелъ покоиться вѣчнымъ сномъ въ своей пещерѣ и отрадою ему было то, что влюбленная Луна каждую ночь дарила его своими посѣщеніями. Сатиръ, мѣшающій счастью, приплетенъ здѣсь изъ Аркадскаго миѳа, по которому ласками Луны былъ награжденъ богъ Панъ. Какъ всѣмъ этимъ воспользовался художникъ, предоставляемъ судить зрителю.

14. *Филиппино Липпи.* Мужской портретъ.

15. *Анжело Бронзино.* Женскій портретъ.

16. *Гарофало.* Св. Николай Толентинскій, благословляющій птицъ. — Св. Николай Толентинскій, воскрешающій младенца.

17. *Гарофало.* Омовеніе ногъ.
Феррарской школы XVI ст. Святое семейство.

18. *Шипіоне Гаэтано.* Портретъ Кардинала деи Монти.

19. *Бернардино Луини.* Богоматерь съ Младенцемъ.

20. *Клодіонъ.* Весталка. Фасъ. Мраморная статуя изъ собранія В. Н. Исакова.

21. *Тоже.* Верхняя половина фаса.

22. *Тоже.* Бокъ.

23. *Тоже.* Верхняя часть съ боку.

24. *Треножникъ* съ чашей для цвѣтовъ изъ цвѣточнаго и бѣлаго хрусталя и золоченой бронзы въ «Залѣ войны» въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ. Работа Императорскаго фарфороваго и стекляннаго завода.

Картины изъ собранія Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

25. *Ф. Франча.* Богоматерь съ Младенцемъ, св. Варварой и св. Доминикіемъ.

26. *В. Катена.* Обрѣзаніе Господне.
Школы *Беллини.* Мадонна съ предстоящими.

27. *Дж. Ф. Карото.* Св. Антоній, св. Рохъ и св. Марія Магдалина.

28. *Пальма Старшій.* Богоматерь съ Младенцемъ, св. Іоанномъ Предтечей, св. Маріей Магдалиной, св. Екатериной и заказчикомъ.

29. *П. Бордоне.* Богоматерь съ Младенцемъ, св. Іоанномъ Крестителемъ и св. Георгіемъ.

30. *Л. Лотто.* Св. Екатерина.

31. *Голландской школы.* Пѣтухи и курицы.
Порденоне. Иродіада.

32. *Моретто-да-Бреша.* Богоматерь съ Младенцемъ.

33. *Дж. Романино.* Мужской портретъ.

34. *Моретто-да-Бреша.* Мужской портретъ.

35. *С. Ангвиссола.* Женскій портретъ.

36. *Гверчино.* Портретъ юриста.

37. *Мурилло.* Добрый пастырь. Фототипія.

38. *Веласкезъ.* Мужской портретъ.

39. *Александръ Рослинъ.* Поясной портретъ Вел. Кн. Маріи Ѳеодоровны 1777 г., находящійся въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ. Хромолитографія по акварельной

копіи, сдѣланной профессоромъ Рокштулемъ въ 1856 г. и находящейся въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ въ гостиной Великой Княгини Александры Іосифовны.

40. *Клодіонъ*. Вакханка и Сатиръ. Терракотта въ кабинетѣ Императора Александра III въ Аничковомъ дворцѣ.

41. *Клодіонъ*. Пигмаліонъ и Галатея. Терракотта въ Музеѣ Аничкова дворца, изъ художественнаго собранія Императора Александра III. На пьедесталѣ подписано:

Si Pigmalion la forma,
Si le Ciel anima son être,
L'amour fit plus, il l'enflama...
Sans lui que serviroit de naitre?
Voltaire.

Маленькое повтореніе этой группы изъ фарфора находится въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ.

Вещи изъ Большого дворца въ Павловскѣ.

42. *Братья Коллини*. Весталка. Мраморная статуя въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ, въ такъ называемой «Царской комнатѣ».

43. Кресло и два стула изъ кабинета Вел. Кн. Павла Петровича.

44. Мебель въ кабинетѣ Вел. Княгини Маріи Θеодоровны. Канапе и два кресла.

45. Канделябръ изъ золоченой бронзы и зеленаго мрамора въ кабинетѣ Вел. Кн. Павла Петровича.

46. Деревянная золоченая отдѣлка двери въ кабинетѣ Вел. Княгини Маріи Θеодоровны.

47. Стѣнникъ изъ золоченой бронзы въ верхней передней Павловскаго дворца.

48. Часы изъ золоченой бронзы и зеленаго мрамора, работы парижскаго мастера *Л. Лапеза*. Они украшены на цоколѣ барельефомъ, представляющимъ Судъ Париса, а выше группа—свиданіе Париса и Елены, подлѣ нихъ амуръ.

Примѣчаніе. Желающіе подробно ознакомиться съ устройствомъ большого дворца въ Павловскѣ и въ общихъ чертахъ также и съ собранными тамъ художественными сокровищами найдутъ все необходимое въ статьяхъ о Павловскомъ дворцѣ, помѣщенныхъ въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» за 1903 годъ въ №№ 9—12, а именно:

1) Описаніе дворца въ Павловскѣ, составленное и собственноручно написанное Великой Княгиней Маріей Θеодоровной въ 1795 г. Переводъ и примѣчанія Адріана Прахова. (Бель-этажъ). Статья эта иллюстрирована 66 рисунками въ текстѣ (стр. 306—366) и 38 художественными приложеніями, изъ нихъ 11 фототипій.

2) А. П. Успенскій, Большой Павловскій дворецъ. Историческій очеркъ по архивнымъ даннымъ.

Explication des dessins dans le texte et des planches des №№ 2—4.

I. LES DESSINS DANS LE TEXTE.

P. **23**. Frontispice d'après le dessin original, conservé à l'Ermitage Impérial dans le cabinet d'estampes et de dessins.

P. **26**. *Filippino Lippi*. Tête d'ange de la fresque dans la chappelle Brancacci à Florence.

XXV-me jubilé de Son Altesse Impériale Madame la Princesse Eugénie Maximilianovna d'Oldenbourg.

a) *L'adresse*, offerte à Son Altesse Impériale par les professeurs de l'Ecole de dessin de la Société Impériale de l'Encouragement pour les Beaux-Arts. Dessin de M. Samokiche.

b) *L'adresse*, offerte par la Société Impériale d'Architectes de St-Pétersbourg. Dessin de M. N. Podberezski.

c) *L'adresse*, offerte par le cercle «Lundis de M. Mussard».

d) Vase en majolique, offert et exécuté par les élèves de l'Ecole de la Société Impériale pour l'Encouragement des Beaux-Arts.

e) Caisse en bois ornée d'argent, offerte par les ateliers de l'art appliqué à l'industrie, fondés sous l'Auguste Présidence de Son Altesse Impériale. D'après le dessin de N. N.

Roubzoff executée par S. Volkovisky (bois) et A. Kortmann (métal).

f) L'atelier de la peinture décorative.

g) L'atelier de la sculpture décorative.

Les trésors d'art en Russie.

Statuette en porcelaine, probablement une copie d'après une esquisse en terre-cuite pour la statue en marbre d'une **Vestale** par M. Clodion. Musée de porcelaine au Palais d'Hiver à St-Pétersbourg.

DESCRIPTION DES PLANCHES.

13. *C. Brullow.* Diane et Endymion.

14. *Filippino Lippi.* Portrait d'homme.

15. *Angelo Bronzino.* Portrait de femme.

16. *Garofalo.* S. Nicolas de Tolentino bénissant les oiseaux.
S. Nicolas de Tolentino ressuscitant un enfant.

17. *Garofalo.* Le lavement des pieds.
Ecole de Ferrare du XVI s. La sainte famille.

18. *Scipione Gaetano.* Portrait du cardinal Dei Monti.

19. *Bernardino Luini.* La Vierge et l'Enfant.

Collection de Mr W. N. Isakoff.

20. *Clodion.* Une Vestale. Statue en marbre faite par M. Clodion à Rome en 1770 pour l'Impératrice Catherine II. Face.

21. *Idem.* La partie supérieure.

22. *Idem.* Côté gauche.

23. *Idem.* La partie supérieure.

24. Trépied en cristal brun et bronze doré surmonté d'une coupe en cristal blanc, au «Salon du Grand-Duc» dans le grand palais de Pavlovsk. Ouvrage de la Manufacture Impériale de porcelaine et de cristale à St-Pétersbourg.

Collection de tableaux du Duc G. N. de Leuchtenberg.

25. *F. Francia.* La Vierge avec l'Enfant, Ste Barbe et St Dominique.

26. *V. Catena.* La circoncision.
Ecole de *Bellini.* La Vierge aux Saints.

27. *G. F. Caroto.* St Antoine, St Roche et Ste Madeleine.

28. *Palma Vecchio.* La Vierge et l'Enfant adorés par des Saints et un donateur.

29. *P. Bordone.* La Vierge avec l'Enfant, St Jean Baptiste et St Georges.

30. *L. Lotto.* St Catherine.

31. Ecole *Hollandaise.* La basse-cour.
Pordenone. Hérodiade.

32. *Moretto da Brescia.* La Vierge et l'Enfant.

33. *G. Romanino.* Portrait d'homme.

34. *Moretto da Brescia.* Portrait d'homme.

35. S. *Anguissola.* Portrait de femme.

36. *Guercino.* Portrait d'un légiste.

37. *Murillo.* Le Bon Pasteur.

38. *D. Velazquez.* Portrait d'homme.

Le grand palais de Pavlovsk.

39. *Chevalier A. Roslin* (1718 1793). Portrait de la Grande Duchesse Marie Féodorovna, peint par A. Roslin en 1777.

Collections artistiques de l'Empereur Alexandre III au palais d'Anitchkoff.

40. *Clodion.* Bacchante et Satyr. Groupe en terre-cuite.

41. *Clodion.* Pygmalion et Galatée. Groupe en terre-cuite.

Sur la base est écrit:

Si Pigmalion la forma,
Si le Ciel anima son être,
L'amour fit plus, il l'enflama...
Sans lui que serviroit de naitre.

Voltaire.

Les trésors d'art du grand palais de Pavlovsk.

42. *Frères Collini.* Une Vestale. Statue en marbre signée: «Par les frères Collini de Turin sculpteures du Roi de Sardaigne». XVIII sc.

43. Fauteuil et deux chaises dans le cabinet du Grand Duc Paul Petrovitch.

44. Meubles, canapé et deux fauteuils, dans le cabinet de la Grande Duchesse Marie Féodorovna.

45. Candelabre en bronze doré et marbre vert, verde di Genova, dans le cabinet du Grand Duc Paul Petrovitch.

46. Décoration d'une porte dans le cabinet de la Grande Duchesse Marie Féodorovna, en bois sculpté et doré.

47. Candélabre en bronze doré.

48. Pendule en bronze doré et marbre vert, Verde di Genova, executée par L. J. Laguese à Paris. La base est ornée d'un basrelief, représentant le Jugement de Paris; en haut un groupe en bronze doré: Hélene. Paris et l'Amour.

Remarque. Pour les trésors d'art du grand Palais de Pavlovsk consultez «Les trésors d'art en Russié» an 1903 t. III. №№ 9—12. l'article: Description du grand Palais de Pavlovsk, redigée et écrite par la Grande-Duchesse Marie Féodorovna en 1795. (Bele étage). Commentée par Adrien Prachoff, avec 67 illustrations dans le texte et 38 plaches et deux plans.

Редакторъ **Адріанъ Праховъ,**
заслуженный ординарный профессоръ
Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ

Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



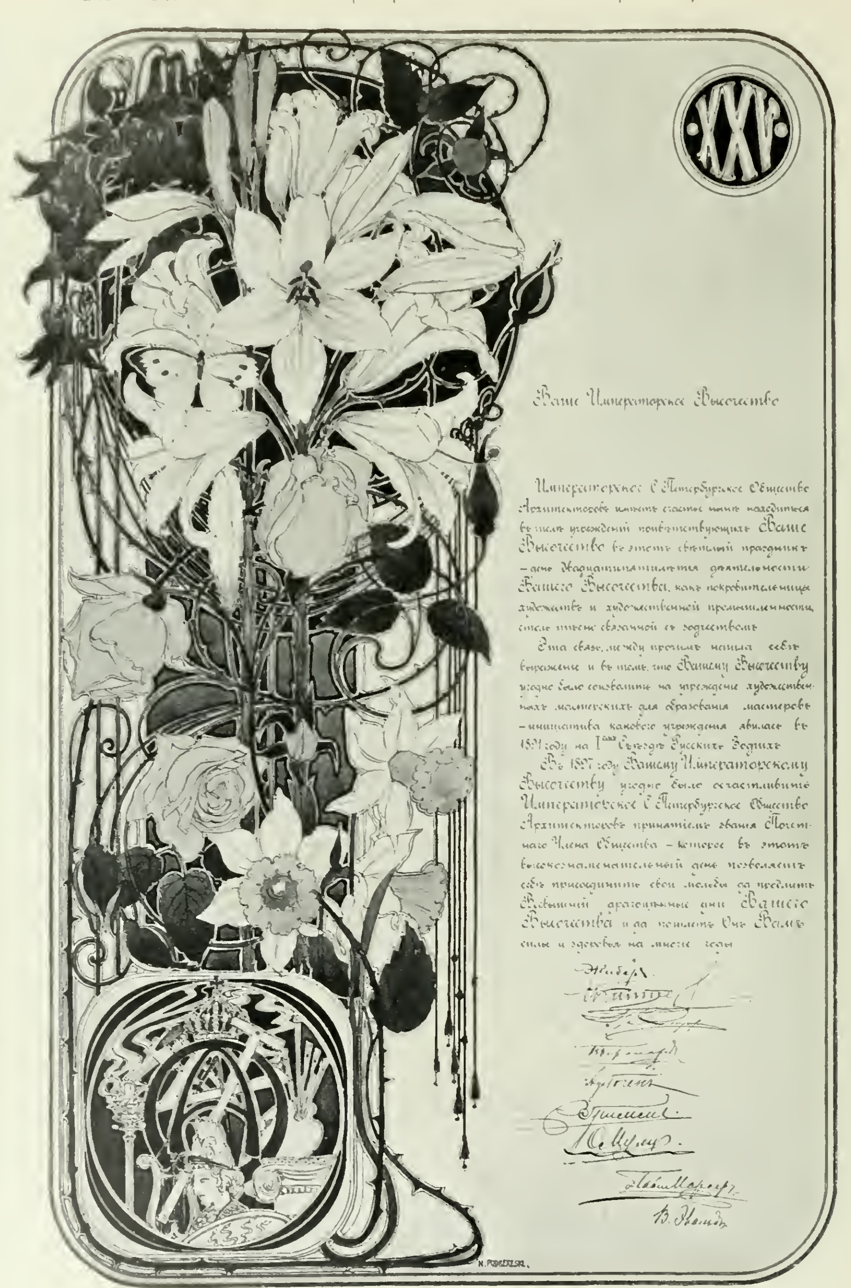
АДРЕСЪ,

поднесенный отъ преподавателей Рисовальной Школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Рисунокъ Самокиша.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ

Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



Ваше Императорское Высочество

Императорское С.-Петербургское Общество Архитекторов имеет счастие ныне находиться в числе учреждений приветствующих Ваше Высочество в этот светлый праздник — день двадцатипятилетия деятельности Вашего Высочества, как покровительницы художеств и художественной промышленности, столь тесно связанной с зодчеством.

Эта связь, между прочим, нашла себе выражение и в том, что Вашему Высочеству угодно было соизволить на учреждение художественных мастерских для образования мастеров — инициатива каковаго учреждения явилась в 1891 году на I-м Съезде Русских Зодчих.

В 1897 году Вашему Императорскому Высочеству угодно было осчастливить Императорское С.-Петербургское Общество Архитекторов принятием звания Почетного Члена Общества — которое в этот высокознаменательный день позволяет себе присоединить свои мольбы да продлит Всевышний драгоценные дни Вашего Высочества и да пошлет Он Вам силы и здоровья на многие годы.

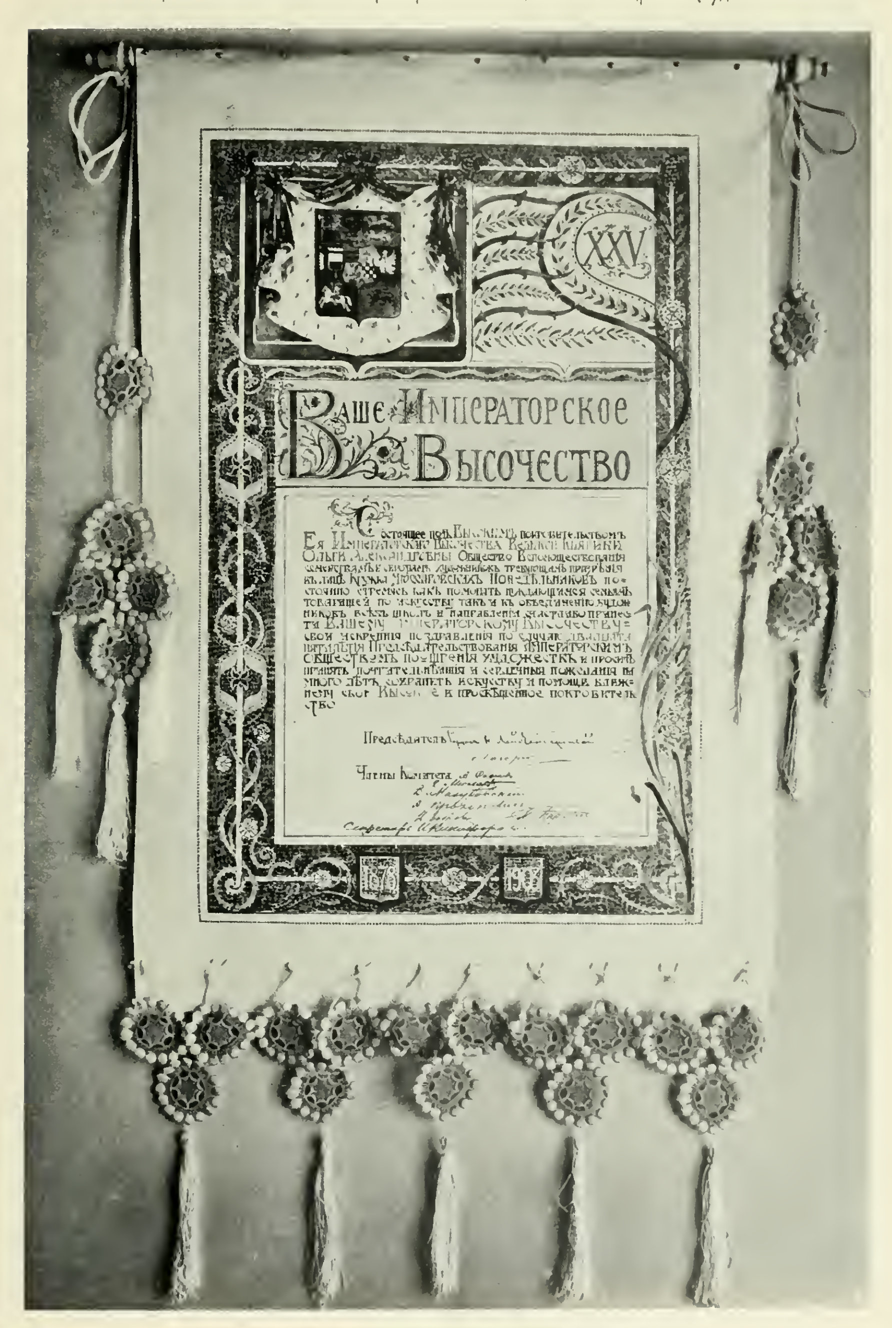
АДРЕСЪ,

поднесенный Императорскимъ С.-Петербургскимъ Обществомъ Архитекторовъ.

Рисунокъ N. Podbereski.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ

Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



АДРЕСЪ,

поднесенный отъ кружка „Мюссаровскихъ Понедѣльниковъ“.

ХХV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ

Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



МАІОЛИКОВАЯ ВАЗА,

исполненная учениками и ученицами Рисовальной Школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ и поднесенная въ день ХХV-лѣтняго юбилея Ея Императорскому Высочеству.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ

Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



ЛАРЕЦЪ

деревянный съ серебряной отдѣлкой, въ которомъ поднесены были Ея Высочеству фотографіи художественно-промышленныхъ мастерскихъ, возникшихъ, во время Ея предсѣдательства, при Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ. — Бокъ и крышка

По рисунку Н. Н. Рубцова исполнили С. Г. Волковискій и А. Кортманнъ.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ
Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Мэксимиліановны Ольденбургской,
какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



Художественно-промышленныя мастерскія, возникшія при Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ
во время предсѣдательства Ея Императорскаго Высочества.

Декоративно-малярная мастерская.

XXV-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ
Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской,
какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.



Художественно-промышленныя мастерскія, возникшія при Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ во время предсѣдательства Ея Императорскаго Высочества.

Декоративно-лѣпная мастерская.







ФАРФОРОВАЯ КОПІЯ
съ эскиза, вѣроятно терракотоваго, „Весталки“ Клодіона, хранящаяся въ Фарфоровомъ Музеѣ Зимняго Дворца въ С.-Петербургѣ.

Statuette en porcelaine, probablement, une copie d'après une esquisse en terre-cuite pour la statue en marbre d'une Vestale par M. Clodion. Musée de porcelaine au Palais d'Hiver à St-Pétersbourg.



ХРОНИКА.

ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ СБОРНИКУ „ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ“

1904.—№ 2—4.

Къ XXV—лѣтнему юбилею Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской, какъ предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Обзоръ дѣятельности Художественно-Ремесленныхъ Мастерскихъ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ со времени ихъ основанія по 1-ое Января 1904 года.

(см. рисунки ниже).

Постановленіемъ С.-Петербургской Городской Думы отъ 13-го Марта 1896 г. Императорскому Обществу Поощренія Художествъ былъ предоставленъ въ безвозмездное пользованіе городской домъ по Демидову переулку, № 6, для устройства въ немъ Художественно-Ремесленныхъ мастерскихъ, при соблюденіи извѣстныхъ обязательствъ относительно Городскаго Управленія.

Такимъ образомъ, Императорское Общество Поощренія Художествъ могло пріити на помощь настоятельной потребности русскихъ ремесленниковъ, отличающихся, нерѣдко, большимъ техническимъ искусствомъ и навыкомъ, но вовсе не обладающихъ необходимой художественной подготовкой и вкусомъ, отсутствіе которыхъ, при хорошемъ даже исполненіи работы, приводитъ къ тому, что ихъ произведенія не могутъ конкурировать съ привознымъ товаромъ того-же рода.

Принявъ предварительныя условія Думы, Общество немедленно приступило къ передѣлкѣ и приспособленію предоставленнаго Думою дома для открытія въ немъ первоначально двухъ мастерскихъ — Художественно-Малярной и Декоративно-Лѣпной. При этомъ была составлена особая Комиссія для разработки проэкта Устава Мастерскихъ. Осенью того же года перестройка дома и помѣщенія для мастерскихъ были закончены, на что израсходовано было 9,544 руб. 22 коп. и въ засѣданіяхъ Комитета отъ 9 Сентября и 27 Октября—были составлены штаты мастерскихъ, смѣты на ихъ содержаніе и были одобрены временныя о нихъ правила и программы занятій, причемъ былъ избранъ и педагогическій совѣтъ по мастерскимъ. Педагогическій Совѣтъ занялся подробной разработкой программы занятій, пріемомъ прошеній желающихъ поступить, распредѣленіемъ ихъ по мастерскимъ и подготовительными работами для занятій учащихся, пріемъ которыхъ отложенъ былъ до начала 1897 года. На содержаніе двухъ вновь открываемыхъ мастерскихъ Высочайше утвержденнымъ мнѣніемъ Государственнаго Совѣта было назначено по 3,000 р. на каждую мастерскую въ теченіи 1897—1901 годовъ.

1 Февраля 1897 г. было принято въ каждую мастерскую по 30 учениковъ, всего 60 человѣкъ, всѣ въ качествѣ городскихъ стипендіатовъ, а 16 числа того-же мѣсяца, въ присутствіи Августѣйшаго Предсѣдателя Общества, представителей Городскаго Управленія и Министерства Финансовъ, Членовъ Общества и Комитета, преподавательскаго и учебнаго персонала Рисовальной Школы, ея пригородныхъ отдѣленій и самихъ мастерскихъ, состоялось торжественное освященіе вновь отдѣланнаго дома со всѣми устроенными въ немъ приспособленіями, причемъ, по совершеніи молебствія съ водосвятіемъ, Секретарь Общества прочелъ краткій очеркъ возникновенія

новаго учрежденія, послѣ чего Августѣйшимъ Предсѣдателемъ было предложено угощеніе приглашеннымъ гостямъ и учащимся. На другой-же день начались регулярныя занятія по утвержденной Комитетомъ программѣ.

Параллельно съ прохожденіемъ программы ученики Декоративно-Малярной Мастерской занимались росписью стѣнъ и отдѣльными декоративными украшеніями въ самомъ зданіи мастерскихъ, а ученики лѣпной мастерской отливали орнаменты по выбору Директора изъ находящихся въ Рисовальной Школѣ, какъ для пользованія Школы, такъ и для нуждъ мастерскихъ и, отчасти, для продажи. По окончаніи зимнихъ занятій, послѣ экзаменовъ въ маѣ 1897 года, на которыхъ нѣкоторые ученики были удостоены денежныхъ наградъ за усердіе и успѣхи, 18 человѣкъ изъ нихъ были взяты своими руководителями на практическія работы въ городъ, причемъ плата за ихъ работу была внесена на спеціальную книжку Мастерскихъ въ Сберегательную Кассу Государственнаго Банка. Младшіе же ученики, частью занимались въ мастерскихъ по сокращенной программѣ, частью же были отпущены, для поправки здоровья и отдыха, въ отпускъ на срокъ отъ 2 до 6 недѣль каждый.

Въ Августѣ 1897 года Общество удостоилось новой милости Его Императорскаго Величества Государя Императора, пожаловавшаго по всеподданнѣйшему докладу Августѣйшаго Предсѣдателя Общества — 100,000 руб. на перестройку предоставленнаго Обществу дома и на другія нужды устроенныхъ въ немъ художественно-ремесленныхъ мастерскихъ. Благодаря этому щедрому дару, Общество имѣло возможность, погасивъ расходы по перестройкѣ дома, сдѣланные въ 1896 г., приступить къ открытію 3-й Мастерской по хромолитографіи и граверно-печатному дѣлу.

7-го Ноября 1897 года состоялось постановленіе Комитета Общества о приглашеніи для руководства новыми мастерскими пріисканнаго въ Парижѣ спеціалиста этого дѣла г-на Эдуарда Бри, съ жалованьемъ 1,800 руб. въ годъ. Было приступлено къ отдѣлкѣ нижняго этажа, оставленнаго въ предыдущемъ году въ прежнемъ видѣ по недостатку средствъ. Лѣтомъ были получены и къ зимѣ установлены, подъ надзоромъ г. Бри, всѣ выписанныя отъ лучшихъ парижскихъ фирмъ машины, станки и другія приспособленія для печатанія. 5-го Января 1899 года 30 новыхъ учениковъ, выбранныхъ изъ 90 кандидатовъ, послѣ экзамена и медицинскаго осмотра были раздѣлены на рисовальщиковъ (12 человѣкъ), печатниковъ, литографовъ и хромолитографовъ—(15 человѣкъ) и печатальщиковъ съ металловъ (Taille douce) 5 человѣкъ и начали свои занятія по представленной руководителемъ Бри программѣ, въ которую были включены и предметы общаго курса — рисованіе, черченіе и счетоводство.

Расходъ по перестройкѣ и оборудованію Печатной Мастерской выразился въ цифрѣ 17,141 руб. Въ Сентябрѣ слѣдующаго 1899 года въ помощь руководителю былъ приглашенъ изъ Парижа спеціальный хромолитографъ-художникъ Ф. Клерэ, съ жалованіемъ 75 руб. въ мѣсяцъ и обезпеченной ежемѣсячной работой для журнала Общества на такую-же сумму. Въ Январѣ 1900 года мастерскія Общества приняли участіе работами своихъ учениковъ въ Выставкѣ Зодчихъ, устроенной въ Соляномъ Городкѣ Императорскимъ Обществомъ Архитекторовъ, причемъ нѣкоторыя работы учениковъ какъ малярной, такъ и лѣпной мастерскихъ, обратили на себя вниманіе публики и посѣтившихъ выставку Высочайшихъ Особъ какъ строгостью рисунка, такъ и художественностью исполненія.

Стоимость матеріаловъ и инструментовъ, выданныхъ каждому ученику—записывается въ особую личную книжку ученика и общая сумма удерживается изъ находящихся на его имени денегъ въ Сберегательной Кассѣ при выпускѣ его изъ мастерскихъ. Для художественнаго образованія учениковъ устроена была библіотека съ выписанными отъ Васмута изъ Берлина художественными изданіями. Здѣсь хранится въ папкахъ и развѣшана въ рамкахъ по стѣнамъ богатѣйшая коллекція оригинальныхъ литографій нѣмецкихъ художниковъ и имѣются churches періодическія художественныя изданія «Art et décoration», «Art décoratif» и «Художественныя сокровища Россіи».—Кромѣ того, отъ жертвователей поступило въ библіотеку множество изданій и чертежей по малярному и лѣпному дѣлу, а также коллекція художественныхъ афишъ всѣхъ странъ въ количествѣ болѣе 600 штукъ. Какъ пособія учащимся, имѣются въ мастерскихъ чучела декоративныхъ птицъ и также пожертвованная коллекція художественно-исполненныхъ искусственныхъ цвѣтовъ, служащая для учениковъ Декоративно-Малярной Мастерской при писаніи съ натуры (nature morte). Кромѣ того,

съ Декабря 1900 года читается ученикамъ старшаго возраста краткій курсъ исторіи орнамента, съ наглядныкмъ поясненіемъ на образцахъ находящихся въ Эрмитажѣ.

Въ Маѣ 1900 г. выпущенъ былъ изъ декоративно-малярной мастерской первый ученикъ Александровъ, Валентинъ; въ послѣдующіе года изъ означенной мастерской было выпущено окончившихъ полный курсъ по декоративно-малярному дѣлу всего 26 человѣкъ. Изъ декоративно-лѣпной мастерской выпущено 25 человѣкъ; мастерская печатно-литографскаго дѣла дала 15 мастеровъ-литографовъ и 20 печатниковъ, которые и оставлены въ печатной мастерской на постоянномъ жалованіи въ помощь руководителю.

При мастерскихъ состоитъ врачъ, посѣщающій оныя одинъ разъ въ недѣлю для осмотра учениковъ и принятія вновь поступающихъ.

Въ 1903 году педагогическій совѣтъ состоялъ изъ директора мастерскихъ Г. А. Сабанѣева, г.г. членовъ комитета А. А. Ильина, барона Л. А. Фредерикса, М. Я. Вилье, П. П. Марсеру, представителей отъ города А. Р. Гешвенда, инспектора мастерскихъ Н. Н. Рубцова и всѣхъ руководителей и преподавателей мастерскихъ.

Заботами Августѣйшаго Предсѣдателя Общества Ея Императорскаго Высочества Принцессы Е. М. Ольденбургской при мастерскихъ основана ученическая столовая, въ которой ученики ежедневно получаютъ обѣдъ изъ двухъ горячихъ блюдъ. Расходы по содержанію столовой покрываются частными пожертвованіями, суммами, ассигнованными Спб Городской Думой для увѣковѣченія памяти Дм. Вас. Григоровича, а также взносами самихъ учениковъ, платящими, если на то у нихъ представляется возможность, четыре коп. ежедневно.

Благое предпріятіе на пользу общую уже приноситъ свои плоды и въ будущемъ оно несомнѣнно внесетъ свою лепту въ общій трудъ, направленный къ повышенію художественнаго уровня въ средѣ столичнаго ремесленнаго класса.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Ея Императорское Высочество Принцеса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская, предсѣдательница Императорскаго Общества поощренія художествъ, по всеподданнѣйшемъ докладѣ повергла на благоусмотрѣніе Его Величества Государя Императора свѣдѣнія о томъ, что профессоръ живописи А. И. Куинджи, желая придти на помощь молодымъ русскимъ художникамъ, внесъ 100,000 рублей въ Государственный Банкъ для выдачи изъ процентовъ, причитающихся съ этой суммы, премій молодымъ художникамъ по ежегодному конкурсу на весенней выставкѣ, устраиваемой въ залахъ Императорской Академіи Художествъ, причемъ первая премія (въ 1,000 р.)—Имени Высокаго Покровителя русскаго искусства Императора Александра III, вторая (въ 500 руб.) имени Принцесы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской въ память 25-лѣтней дѣятельности ея Императорскаго Высочества на пользу русскаго искусства, третья (въ 300 р.) — имени основателя Третьяковской галереи П. М. Третьякова и 21 поощрительная премія, изъ которыхъ: одна въ 200 р., 10—отъ 105 до 150 р. и 10 премій по 100 р.

Государь Императоръ на всеподданнѣйшемъ докладѣ Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской 19 января Всемилостивѣйше соизволилъ Собственноручно начертать:

«Разрѣшаю принять пожертвованную профессоромъ Куинджи сумму и искренно благодарю его за щедрый даръ».

18 января состоялось общее собраніе Гг. Дѣйствительныхъ членовъ Общества. Изъ состава Комитета за окончаніемъ 3-хъ лѣтнихъ полномочій выбывали Альб. Н. Бенуа, І. С. Китнеръ (казначей), Ю. С. Нечаевъ-Мальцовъ (Вице-Предсѣдатель), Н. К. Рерихъ (Секретарь), но Собраніе снова избрало тѣхъ же лицъ на новое трехлѣтіе. Въ томъ же собраніи были избраны: по § 7 Устава въ число Дѣйствительныхъ Членовъ проф. В. М. Васнецовъ и въ число Членовъ-Соучастниковъ А. Ѳ. Васютинскій, а также 12 членовъ Экстренной Коммиссіи по всероссійскому конкурсу Общества. Собраніе одобрило отчетъ о дѣятельности Общества за 1903 г., представленный Секретаремъ.

2 февраля состоялось присужденіе премій на всероссійскомъ конкурсѣ Общества.

По бытовой живописи премія А. А. Краевскаго въ 900 руб. присуждена И. С. Куликову за картину «Пряхи». По гравированію премія Августѣйшаго Предсѣ-

дателя Общества въ 100 руб. присуждена Н. А. Глухову и въ 75 руб. — Ив. Н. Павлову. По офорту премія Августѣйшаго Предсѣдателя Общества въ 200 руб. присуждена А. В. Чиркиной, въ 150 руб.— Я. Д. Андрееву и въ 100 руб. Н. Н. Герардову. По живописи на фарфорѣ премія Свѣтлѣйшаго Князя Ѳ. М. Паскевича въ 40 руб. присуждена А. М. Филоненко. По рѣзьбѣ изъ дерева премія В. А. Нарышкина присуждена въ 60 руб.—Н. А. Алексѣеву и въ 40 руб.—Г. В. Вантееву.

24 января XXIV выставку Общества русскихъ акварелистовъ посѣтили Ихъ Величества Государь Императоръ, Государыни Императрицы Марія Ѳеодоровна и Александра Ѳеодоровна и Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Ольга Александровна. Ихъ Величества при входѣ были встрѣчены августѣйшею предсѣдательницею Императорскаго Общества Поощренія Художествъ Принцессою Евгеніею Максиміліановною Ольденбургской, вице-предсѣдателемъ гофмейстеромъ Ю. С. Нечаевымъ-Мальцевымъ, членомъ комитета Е. А. Сабанѣевымъ и секретаремъ Н. К. Рерихомъ, а на верхней площадкѣ лѣстницы членами Общества русскихъ акварелистовъ: Р. А. Берггольцомъ, Н. Н. Каразинымъ, К. Я. Крыжицкимъ, В. П. Шрейберомъ, Н. Д. Прокофьевымъ, В. П. Овсянниковымъ, М. А. Беркосомъ, В. И. Навозовымъ, А. А. Рѣдковскимъ и, пройдя въ залъ, осматривали картины. При обходѣ выставки Ихъ Величества пріобрѣли: Государь Императоръ— картину В. П. Овсянникова «Посольство австрійское на Руси въ XVI вѣкѣ». Государыня Императрица Марія Ѳеодоровна— картины: А. Н. Степанова «Гуси на озерѣ», Прокофьева «Стрѣльна» и І. Ф. Лундина (№ 231) «У берега»; Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна картину К. Я. Крыжицкаго «Лѣто въ Зегевольдѣ». Обозрѣвъ выставку акварелистовъ, Ихъ Величества и Великая Княгиня Ольга Александровна въ сопровожденіи августѣйшей предсѣдательницы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ прошли на выставку этюдовъ худ. Н. К. Рериха.

Аукціонъ рѣдкихъ книгъ, гравюръ и т. п. 24-го января въ залахъ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ открылся аукціонъ рѣдкихъ книгъ, гравюръ, акварелей, рукописей и т. д., устроенный кружкомъ любителей русскихъ изящныхъ изданій. На аукціонъ поступило 240 нумеровъ; въ первый день продавалось 120, изъ которыхъ 33 нумера, за малочисленностью покупателей, главнымъ образомъ, владѣльцевъ антикварныхъ магазиновъ, оказались непроданными, несмотря на то, что поступившія въ продажу рѣдкости шли по весьма низкой цѣнѣ. Среди проданныхъ экземпляровъ были выдающіяся по исполненію гравюры, какъ-то: портреты: Императора Петра III, Павла I, Миниха, Потемкина, митрополита ростовскаго Димитрія, Суворова. Охотно были пріобрѣтены рѣдкіе экземпляры книгъ: Апостолъ 1563 г., Овидій, изданіе 1698 г., и др.

Второй день аукціона рѣдкихъ книгъ, гравюръ, акварелей, рукописей и т. п. въ залахъ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ привлекъ большое вниманіе публики. Помимо книжныхъ торговцевъ въ этотъ день на аукціонъ явились и любители рѣдкостей и потому назначенныя къ продажѣ рѣдкости шли по высокой сравнительно цѣнѣ. Въ продажу поступило 120 нумеровъ, причемъ за дорогую цѣну пошли: словарь русскихъ портретовъ-гравюръ Ровинскаго, описаніе коронаціи Императрицы Анны Іоанновны, византійскія эмали Звенигородскаго, ода Императрицѣ Екатеринѣ II, рукопись XVIII вѣка, съ акварелями, въ шитомъ золотомъ переплетѣ, и другія рѣдкости. Всего отъ аукціона выручено не болѣе 2-хъ тысячъ рублей, причемъ лишь небольшая часть поступившихъ на аукціонъ рѣдкостей осталась непроданной.

Выставки.

Выставка конкурентовъ въ 1903 г. (въ залахъ Академіи Художествъ. Осень 1903 г.). — Выставки конкурентовъ Академіи Художествъ всегда особенно интересны: на нихъ впервые появляются новые молодые художники. Общее впечатлѣніе отъ выставки послѣдней осени нельзя назвать благопріятнымъ; картины страдали бѣдностью замысловъ, отсутствіемъ темперамента, недостаточностью техники...

Изъ всѣхъ участниковъ выдѣляется одинъ г. Кустодіевъ. Не отличаясь ни особой яркостью и новизной, ни особенной тонкостью, онъ все же самый сильный и талантливый среди художественнаго прироста. Большое вліяніе Рѣпина неоспоримо, но не безъ «модернизма». Это живописецъ по преимуществу, любящій живописныя задачи, пишущій сочной, широкой, спокойной манерой. Этими качествами отличается его большая картина

«На ярмаркѣ», чуждая всякаго анекдотизма.

Кромѣ того, г. Кустодіевъ, единственный изъ конкурентовъ, обладаетъ технической ловкостью. Его «Дамскій портретъ» интересенъ виртуозностью рисунка въ раккурсѣ, мастерской выпиской шелка, пріятной гаммой зеленаго и чернаго...

Г. Кустодіевъ удостоенъ поѣздки за границу.

Изъ остальныхъ отмѣтимъ г. Анченко. Написавъ «Кафэ», онъ хотѣлъ дать пріятную декоративную вещь, красочную гармонію вродѣ Веронезе. Хорошій замыселъ... и несмотря на слабость техники, картина г. Анченко отличается извѣстной легкостью красокъ и нѣкоторой пріятностью.

Удостоенъ поѣздки за границу и г. Шленнъ. Его этюдъ «Весной» не лишенъ нѣкоторой, впрочемъ бездушной, виртуозности, зато жанровыя вещи — ремесленны и неталантливы.

Не лишены мягкости, воздушности этюды Вахрамѣева, есть пріятность въ пейзажномъ этюдѣ Баженова.

Между скульптурами не было ничего значительнаго.

Выставка Альберта Н. Бенуа (въ помѣщеніи Общества Поощренія Художествъ. Осень 1903 года). — На выставкѣ собрано было 354 акварели А. Бенуа, достаточно, чтобы составить понятіе о художникѣ. Тутъ и виды Невы, и италіанскіе пейзажи, и вещи, написанныя во время путешествій на Кавказъ, въ Тунисъ, въ Корфу. Любимыми мотивами художника являются закаты солнца, снѣжныя горы, морскіе заливы. А. Бенуа обладаетъ пріятной техникой и достигаетъ въ иныхъ своихъ акварепяхъ тонкаго, художественнаго эффекта. Ему особенно удаются тѣ вещи, гдѣ онъ не стремится къ передачѣ какого-либо настроенія, а ставитъ себѣ цѣлью передать физическую красоту природы, удивительную структуру горъ, нѣжные эффекты атмосферы.

Какъ на удачныя его произведенія можно указать на этюдъ горъ въ Этензе, въ Швейцаріи (№ 116), на видъ горъ «У станціи Казбекъ» (№ 299).

На послѣдней акварели тонко и художественно передано величіе мертвыхъ, ледяныхъ вершинъ, тонущихъ въ туманѣ.

На многихъ другихъ акварепяхъ пріятно переданы эффекты закатовъ на морѣ, морского прибоя, морской тишины. Кто-то изъ посѣтителей выставки обмолвился: «вотъ доказательство, что нѣтъ надобности насиловать природу, чтобы видѣть ее красивой!» Это такъ: и натурально и красиво.

Выставка В. М. Васнецова.—Въ помѣщеніи Общества Поощренія Художествъ въ декабрѣ 1903 г. была открыта выставка г. Васнецова. Здѣсь былъ выставленъ цѣлый рядъ произведеній г. Васнецова, предназначенныхъ для украшенія церкви въ имѣніи Гофмейстера Высочайшаго Двора Ю. С. Нечаева-Мальцева и русской церкви въ Дармштадтѣ.

Выставка «Mignon».—На выставкѣ было выставлено болѣе сотни крошечныхъ картинокъ, большей части пейзажей. Почти всѣ не имѣли ровно никакого художественнаго достоинства; любой ученикъ начальной художественной школы могъ бы написать не хуже. Въ газетахъ очень хвалили г. Пахитонова. Въ его пейзажѣ «Зима», въ самомъ дѣлѣ, не дурно написанъ снѣгъ.

Выставка картины проф. Рѣпина въ залѣ Государственнаго Совѣта.—4-го, 5-го и 6-го января желающіе могли видѣть картину Рѣпина, изображающую торжественное засѣданіе Государственнаго Совѣта по случаю столѣтія его основанія. Картина огромна по своимъ размѣрамъ и заключаетъ въ себѣ слишкомъ 80 портретовъ. Посрединѣ изображенъ Государь Императоръ, вокругъ великіе князья, министры и другіе члены Государственнаго Совѣта. Проф. Рѣпинъ трактовалъ свой сюжетъ въ реалистическомъ стилѣ, т. е. стремился сохранить естественность позъ, движеній и выраженій лицъ. Нельзя не сказать, что это ему удалось; его произведеніе исполнено живости и даетъ впечатлѣніе прекрасной панорамы. Зрителямъ картина по большей части очень нравилась, и слышались отзывы, что изображенныя лица кажутся совершенно живыми. Картина Рѣпина представляетъ все-таки произведеніе большого труда и таланта.

Международная выставка металла и камня.--Выставка состояла изъ трехъ отдѣловъ: русскаго, иностраннаго и научно-показательнаго. Наибольшую художественную цѣнность представляютъ японскія произведенія. Что касается до западно-европейцевъ, то они представлены не совсѣмъ полно. Такіе превосходные мастера, какъ напр. Лялинъ, на выставкѣ отсутствуютъ. Французы представлены бѣдно; нѣмецкихъ издѣлій выставлено не мало, но ничего особенно выдающагося между ними нѣтъ. Изъ

всѣхъ европейскихъ произведеній слѣдуетъ выдѣлить только одно: итальянскія майолики, выставленныя на лѣстницѣ. Копіи изъ майолики съ старинныхъ скульптуръ сдѣланы удивительно хорошо; получается полная иллюзія бронзы или старинной терракоты: нельзя пожелать ничего лучшаго. Очень изящны и красивы выставленные на лѣстницѣ же итальянскія майоликовыя вазы.

Русскій отдѣлъ очень обширенъ и заключаетъ довольно много интереснаго, но все же подтверждаетъ общее мѣсто, что наша художественная промышленность стоитъ ниже западно-европейской.

Число платныхъ посѣтителей достигло 50,000. Валовой сборъ превышаетъ 36,000 руб. Лотерея, часть дохода которой отчисляется въ пользу Краснаго Креста, дала около 1,500 р.

Выставка Московскаго товарищества художниковъ. (Въ залахъ Академіи Художествъ. Январь 1904 г.).—Эта выставка одна изъ интереснѣйшихъ выставокъ сезона. Конечно, не всѣ ея участники обладаютъ талантомъ, многіе очень слабы и обыкновенны, но у всѣхъ болѣе или менѣе чувствуется истинный интересъ къ искусству. И поэтому впечатлѣніе отъ выставки, несмотря на множество слабыхъ вещей, не удручающее, а отрадное. Видно, что молодые художники не хотятъ упрямо стоять на мѣстѣ, а желаютъ идти впередъ, жить свѣжей жизнью.

Наиболѣе выдѣляется г. Мусатовъ. Онъ обладаетъ несомнѣннымъ талантомъ и не лишенъ извѣстнаго мастерства. Изъ него можетъ выйти вполнѣ хорошій художникъ. Къ сожалѣнію, нельзя не замѣтить, что хотя его картины и выдѣляются на выставкѣ своей оригинальностью, но они не лучше, скорѣй хуже его прошлогоднихъ вещей. Тѣ были тоньше, изящнѣе и по рисунку, и по краскамъ, и по настроенію. Произведенія этого года смѣлѣе, больше по размѣрамъ, но грубѣе. Надо надѣяться, что художникъ, не теряя вновь завоеваннаго, возвратитъ себѣ и свои прежнія качества.

Изъ новыхъ вещей г. Мусатова всего интереснѣе этюды. Въ нихъ замѣтенъ шагъ впередъ въ искусствѣ г. Мусатова. Изъ русскихъ художниковъ мало кто еще писалъ такъ солнце.

Не лишены достоинства вещи г-жи Сабашниковой. Онѣ обладаютъ мягкостью моделировки, пріятнымъ, гармоничнымъ, дымчатымъ колоритомъ и выгодно выдѣляются среди другихъ произведеній извѣстной изящностью и своеобразностью.

Гг. Рерберъ, Мѣшковъ, Кузнецовъ К. обладаютъ скорѣй симпатичнымъ направленіемъ и хорошими намѣреніями, чѣмъ реальными достоинствами. Впрочемъ, у г. Кузнецова есть интересныя вещи. «Рыбаки въ Бретани» — если и не вполнѣ удачная картина, то во всякомъ случаѣ вещь смѣлая и носящая слѣды добросовѣстной работы.

Въ заключеніе можно еще отмѣтить «Женскій портретъ» г. Максимова и вещи г. Соколова. Они не лишены достоинства.

Некрологи.

Годы 1903 и 1904 отмѣчены смертью двухъ крупныхъ европейскихъ художниковъ, оказавшихъ значительное вліяніе на современное имъ искусство, мы разумѣемъ *Вистлера* и *Жерома*.

Вистлеръ умеръ 17 іюля 1903 г. въ Лондонѣ.

Онъ родился въ Америкѣ въ 1834 г. Двадцати лѣтъ онъ пріѣхалъ въ Парижъ; работалъ въ мастерской Gleyre. Нѣсколько лѣтъ подъ рядъ его вещи были отвергаемы въ салонѣ, но въ 1865 г. его «Принцесса изъ страны фарфора» была принята и обратила на себя вниманіе.

Вистлеръ писалъ портреты и пейзажи, онъ занимался также офортомъ. Этотъ замѣчательный художникъ былъ однимъ изъ самыхъ первыхъ выразителей и предвосхитителей новаго направленія въ искусствѣ.

Въ его произведеніяхъ свободная игра красокъ впервые была поставлена главной и самостоятельной цѣлью. Вистлеръ стремился создать живопись, свободную и фантастическую, какъ музыка. Свои картины онъ называлъ «гармоніями въ тонахъ», напр. «Гармонія въ сѣромъ и розовомъ».

Вистлеръ замѣчателенъ и какъ человѣкъ; онъ былъ остроуменъ и оригиналенъ; его сочиненія объ искусствѣ не мало способствовали его извѣстности. Знаменитъ его процессъ съ Рёскинымъ; Вистлеръ жаловался на оскорбительный отзывъ о немъ Рёскина въ печати; съ Рёскина была присуждена копѣйка штрафу.

Искусство Вистлера—одно изъ утонченнѣйшихъ произведеній европейской цивилизаціи. Съ изящнымъ рисункомъ онъ соединялъ изумительную чуткость и фантазію красочныхъ соединеній. Его вліяніе на молодыхъ художниковъ было огромно.

Извѣстный французскій художникъ Леонъ Жеромъ (1824—1904), былъ ученикомъ Деляроша и его произведенія носятъ двойной отпечатокъ Энгровскаго классицизма и такъ называемой «исторической» школы. Извѣстнѣйшія его вещи: «Бой пѣтуховъ», «Фрина передъ ареопагомъ», «Авгуры», «Гладіаторы» «Алкивіадъ у Аспазіи» и «Смерть Цезаря». Большой извѣстностью пользуются также его картины изъ восточной жизни. Къ недостаткамъ Жерома принадлежатъ академичность и разсудочность, преобладающая надъ непосредственнымъ талантомъ. Тѣмъ не менѣе Жеромъ обладалъ сильной техникой и его нельзя не признать значительнымъ художникомъ. Подъ конецъ жизни онъ занялся скульптурой: его *Беллона, Танагра*, конныя статуи *Тамерлана, Бонапарте* и статуя *Христа на осляти* производили впечатлѣніе.

7 Іюня умеръ на островѣ Доминикѣ (изъ Антильскихъ острововъ) художникъ *Поль Гогенъ* (Paul Gaoguin). Это одинъ изъ оригинальнѣйшихъ французскихъ художниковъ. Онъ родился въ Парижѣ въ 1848 году, но дѣтство провелъ въ Америкѣ, въ Перу, откуда была родомъ его мать. Затѣмъ онъ возвращается въ Европу, устраивается при одномъ парижскомъ банкѣ. Здѣсь онъ знакомится съ импрессіонистами, увлекается искусствомъ, бросаетъ службу. Послѣ этого онъ скитался, работая въ Бретани, на Мартиникѣ, въ Провансѣ, въ Полинезіи. Возвращаясь въ Парижъ, онъ дѣлалъ выставки, возбуждавшія большой шумъ и жестокія нападки критиковъ. Въ началѣ Гогенъ былъ подъ вліяніемъ импрессіонистовъ, но потомъ порвалъ съ ними и основалъ вмѣстѣ съ нѣкоторыми учениками: Emile Bernard, Sérusier, de Hahn, такъ называемую школу de Pont Aven. Выше всего Гогенъ цѣнилъ оригинальность и новизну творчества. «Въ искусствѣ», говорилъ онъ, «есть только революціонеры или плагіаторы».

12 Ноября въ Парижѣ умеръ *Камилль Писсаро*, извѣстный французскій пейзажистъ. Онъ родился въ 1830 году, учился у Мельби и Коро и работалъ въ началѣ въ ихъ манерѣ. Когда Манэ произвелъ революцію въ искусствѣ своими картинами, Писсаро сталъ однимъ изъ первыхъ его почитателей и послѣдователей. Вмѣстѣ съ Клодомъ Монэ и Сислэ, Писсаро занимаетъ одно изъ значительныхъ мѣстъ въ исторіи развитія французскаго пейзажа.

Разныя извѣстія.

Въ Академіи Художествъ измѣнено правило о покупкѣ Академіею картинъ. Послѣднее время въ комиссію по покупкѣ картинъ входило только три члена, но уже весной 1903 года постановлено было число ихъ увеличить. На засѣданіи 17 ноября постановлено избирать снова пять членовъ и ежегодно выбирать новый составъ комиссіи.

Въ художественныхъ группахъ и товариществахъ произошли значительныя измѣненія. Какъ извѣстно, выставки «Міра Искусства» прекратили свое существованіе. Художники, выставлявшіе на нихъ, соединились съ участниками выставки «Тридцати шести» въ Москвѣ, и всѣ вмѣстѣ они составили новое общество подъ названіемъ «Союзъ художниковъ». «Союзъ художниковъ» въ противоположность товариществу выставокъ «Міра Искусства», не имѣвшему никакого устава, но строгое жюри, не имѣетъ совсѣмъ жюри, но зато обладаетъ строгимъ и своеобразнымъ уставомъ. Членъ «Союза» избирается на нѣсколько лѣтъ, впродолженіи которыхъ онъ можетъ выставлять все, что ему вздумается. По истеченіи срока, если онъ выставлялъ плохія вещи, его можно забаллотировать. Понятно, что при такомъ уставѣ избраніе въ члены должно производиться съ осмотрительностью.

Къ этому новому «Союзу» художниковъ примкнули художники: А. Архиповъ, Апол. Васнецовъ, С. Виноградовъ, С. Ивановъ, Н. Остроуховъ, К. Первухинъ и В. Степановъ. Вмѣстѣ съ этимъ названные художники отказались отъ званія членовъ «Товарищества» передвижныхъ выставокъ. Выставки «Союза» предполагаются въ Москвѣ и въ Петербургѣ. Въ Москвѣ выставка открылась въ концѣ Декабря въ помѣщеніи Строгановскаго училища, въ Петербургѣ выставка въ этомъ году не будетъ.

Изъ состава Общества Петербургскихъ художниковъ ушло 10 членовъ.

Печальнымъ событіемъ въ художественномъ мірѣ была опасная болѣзнь В. А. Сѣрова. Первый припадокъ случился въ началѣ октября, когда Сѣровъ, только что вышедши изъ дома училища Живописи и Ваянія, вдругъ упалъ безъ сознанія на улицѣ. 25 ноября хирургомъ Березкинымъ была совершена надъ В. А. Сѣровымъ удачная операція. Художникъ, къ счастью, поправился.

⁂ Въ читальномъ залѣ при библіотекѣ Академіи Художествъ на нынѣшній сезонъ будутъ выставлены рисунки и акварели Карла Ѳеодоровича Гуна.

⁂ Правое крыло Михайловскаго дворца сломано до основанія и на его мѣстѣ будетъ возводиться новое зданіе архитекторомъ Свиньинымъ. Г. Александръ Бенуа въ № 12 хроники «Міръ Искусства», а за нимъ и «Новое Время» возмущались противъ этого «вандализма».

Михайловскій дворецъ, великолѣпное созданіе архитектора Росси въ стилѣ Empire—одно изъ лучшихъ зданій Петербурга, сочиненъ былъ какъ одно цѣлое, состоящее изъ главнаго корпуса и двухъ флигелей—и нарушеніе этого гармоничнаго цѣлаго лишній разъ доказываетъ, насколько современный Петербургъ—городъ отсталый, отсталый не только отъ Европы, но отъ собственнаго прошлаго, когда онъ носилъ нѣсколько высокопарное названіе: «Сѣверной Пальмиры».

⁂ Образовавшійся въ 1903 году парижскій кружокъ, задавшійся цѣлью устраивать во Франціи выставки русскихъ художниковъ, съ каждымъ днемъ увеличивается. Недавно въ число его дѣйствительныхъ членовъ избрано восемь новыхъ: Малявинъ, Бразъ, Сомовъ, Рерихъ, Головинъ, Щербовъ, Афанасьевъ и Кравченко. Представитель кружка въ Россіи—г. Рерихъ. Предполагаются выставки въ Парижѣ: скульптуръ кн. Трубецкаго, вещей гг. Малявина, Рериха и издѣлій школы кн. Тенишевой.

⁂ Рѣпинская юбилейная выставка не состоялась. Причиной этому, говорятъ, послужило недовольство проф. Рѣпина произведеніями своихъ учениковъ.

⁂ На собраніи Академіи Художествъ 19-го января довольно оживленныя пренія вызвали просьба художника Разводовскаго о субсидіи на устройство народной выставки, которая бы въ особомъ фургонѣ переѣзжала по мѣстечкамъ, городамъ и селамъ и знакомила простой людъ съ художественными произведеніями. До сихъ поръ такое знакомство крестьянъ ограничивается церковной, часто весьма плохой живописью и лубочными изданіями въ родѣ «Мытарства души въ раю», «Лѣстницы жизни» и т. п. Художникъ предполагаетъ прежде всего посѣтить Юго-Западный край. Входную плату предполагается брать только въ городахъ и на ярмаркахъ. Состоять выставка будетъ изъ 40—60 картинъ историческаго, бытового и религіознаго содержанія, а также эскизовъ современныхъ художниковъ и между прочимъ И. Е. Рѣпина «Отойди отъ меня, сатано», иллюстрацій изъ русской исторіи и т. п. По вечерамъ художникъ предполагаетъ демонстрировать посредствомъ волшебнаго фонаря картины, выбранныя изъ Музея Императора Александра III. Съ выставочныхъ картинъ будутъ сдѣланы одноцвѣтныя репродукціи.

Совѣтъ Академіи высказался противъ удовлетворенія ходатайства, на собраніи же большинство членовъ поддержало предложеніе г. Разводовскаго и ему рѣшено выдать на устройство народной выставки 3.000 р. Въ заключеніе разсматривалось предложеніе В. В. Суслова о поощреніи Академіею художественныхъ изданій. Авторъ предложенія указывалъ на то, что вся художественно-воспитательная работа, въ которой ясно опредѣляется характеръ и степень художественнаго образованія въ училищѣ при Академіи, почти безслѣдно исчезаетъ и въ стѣнахъ Академіи не остается наслѣднаго историческаго матеріала, который могъ бы съ пользою быть воспринятъ слѣдующими поколѣніями. Въ заграничныхъ художественныхъ учрежденіяхъ и въ нѣкоторыхъ нашихъ школахъ лучшія работы учениковъ публикуются въ видѣ спеціальныхъ сборниковъ. Несмотря на поддержку нѣкоторыхъ членовъ, предложеніе В. В. Суслова было отклонено.

⁂ Пожаръ въ Туринской библіотекѣ уничтожилъ множество безцѣнныхъ художественныхъ и археологическихъ сокровищъ. Погибли цѣнныя рукописи Савойскаго королевскаго дома и аббатства Боббіо, безчисленныя еврейскія, коптскія, арабскія, персидскія, турецкія рукописи, пальмовыя вѣтви, представляющія собою малайскія рукописи, 40 греческихъ рукописей, между которыми коментаріи пророческихъ книгъ, украшенные великолѣпными византійскими миніатюрами IX вѣка, 1,200 латинскихъ палимпсестовъ Цицерона и Кассіодора, два драгоцѣнныхъ тома естественной исторіи Плинія, украшенные миніатюрами, рукописи Карла V, папы Пія II, знаменитая географическая карта гравировальщика на мѣди Басо 1570 года.

Особенно печальна погибель удивительной рукописной книги, сдѣланной въ 15 столѣтіи по заказу герцога де-Берри съ миніатюрами Ванъ Эйка «Les Heures de Turin». Ее оцѣнивали въ милліонъ лиръ. Миніатюры, украшавшія ее—чудо искус-

ства. Къ счастью съ нихъ были сняты фотографіи: по странной и счастливой случайности въ прошломъ году «Gazette des Beaux Arts» напечатала воспроизведенія съ нихъ.

На второй недѣлѣ Великаго поста 15 февраля открылась принятая подъ покровительство Государыней Императрицей Александрой Ѳеодоровной выставка въ залахъ музея школы барона Штиглица въ Соляномъ городкѣ. На выставкѣ собраніе рѣдчайшихъ колекцій старинныхъ и современныхъ художественныхъ произведеній; при этомъ въ выставкѣ участвуютъ иностранные экспоненты, извѣстные своими колекціями, какъ, напримѣръ, свѣтлѣйшій князь Іоаннъ Лихтенштейнъ. Между прочимъ рѣдкія колекціи табакерокъ, миніатюръ, много предметовъ, доставляемыхъ отъ царственныхъ русскихъ особъ и знатныхъ домовъ: княгини Юсуповой, кн. Долгорукихъ, гр. Шереметевыхъ, князя Орлова, Б. Н. и В. Н. Ханенокъ и др., много колекцій польскихъ магнатовъ и нѣкоторыя художественныя издѣлія нашихъ монастырей, напримѣръ Никитскаго въ Москвѣ. Выставка устроена въ пользу Краснаго Креста.

Азіатскій музей Императорской Академіи наукъ получилъ въ даръ цѣнное собраніе тибетскихъ книгъ, привезенныхъ изъ Лхассы, и сорокъ эѳіопскихъ рукописей изъ Аддисъ-Абеба.

Въ Императорской академіи Художествъ весенняя выставка, въ которой изъявили желаніе принять участіе около 150 художниковъ, доставившихъ около 1000 художественныхъ произведеній.

Въ домѣ № 27 по Надеждинской улицѣ открылся магазинъ Императорской археологической комиссіи, гдѣ продаются исключительно собственныя изданія комиссіи.

В. И. Грековъ, собирая въ настоящее время матеріалы для біографіи живописца Леонида Ивановича Соломаткина, обращается съ покорнѣйшей просьбой ко всѣмъ, могущимъ сообщить какія бы то ни было воспоминанія о его жизни, свѣдѣнія о его художественной дѣятельности и произведеніяхъ, письма его въ копіяхъ или оригиналахъ (послѣднія по снятіи копій немедленно будутъ возвращаемы) и вообще что бы то ни было, проливающее свѣтъ на необычайную во многихъ отношеніяхъ жизнь Соломаткина,—не отказать въ сообщеніи таковыхъ. Все будетъ встрѣчено съ живѣйшей признательностью.

Адресъ: С.-Петербургъ, Петерб. сторона Звѣринская, 32, кв. 16. Владиміру Ивановичу Грекову.

Въ виду политическихъ событій послѣдняго времени Россія отказалась отъ участія въ художественномъ отдѣлѣ въ С.-Луи. Залы, предназначавшіяся для произведеній русскаго искусства, отведены теперь японцамъ, рѣшившимся увеличить свой отдѣлъ и просившимъ о предоставленіи имъ этихъ залъ.

Новыя книги.

Между русскими художественными изданіями слѣдуетъ отмѣтить 5 выпусковъ со снимками съ картинъ и скульптуръ Эрмитажа и Музея Александра III, изданныхъ комитетомъ Краснаго Креста. Эти изданія по изяществу и художественности представляютъ исключеніе въ русскомъ книгоиздательствѣ. Каждый выпускъ состоитъ изъ 12 фототипій въ величину открытыхъ писемъ, наклеенныхъ на отдѣльные листки плотной, цвѣтной бумаги in 8°. Снимки заключены въ бумажныя обложки съ изящными виньетками работы г. С. Яремича и г. Д. Нельзя не обратить вниманіе также на художественныя подписи подъ снимками, очевидно исполненныя на заказъ художниками. Въ виду такого изящества изданія, превосходнаго исполненія репродукцій, цѣна—1 р. 20 к. за выпускъ, т. е. за 12 фототипій, можетъ быть названа не дорогой. Нельзя также не похвалить художественный выборъ вещей, а также пояснительный текстъ г. Курбатова.

Первые выпуски посвящены античнымъ скульптурамъ Эрмитажа, новымъ скульптурнымъ произведеніямъ, а также картинамъ итальянской и французской школъ того же хранилища, и наконецъ произведеніямъ русскихъ художниковъ собраннымъ въ Музеѣ Александра III.

Готовятся къ выходу: 2 выпуска посвященные Оружейной Палатѣ, и выпуски посвященные Румянцевскому музею, дому бояръ Романовыхъ и московскимъ теремамъ.

Изъ другихъ русскихъ художественныхъ изданій слѣдуетъ отмѣтить: «Альбомъ выставки XII археологическаго съѣзда въ г. Харьковѣ. Подъ редакціей и

съ объяснительнымъ текстомъ проф. Е. К. Рѣдина». Несмотря на нѣкоторыя ошибки въ текстѣ, и на несовсѣмъ правильный съ точки зрѣнія художественной цѣнности подборъ иллюстрацій, альбомъ этотъ интересенъ какъ для археолога, такъ и для любителя, въ особенности въ виду того, что изданныя въ немъ произведенія, теперь по закрытіи выставки снова разсѣяны по разнымъ мѣстамъ и для изученія малодоступны.

Отмѣтимъ еще одно художественное изданіе: «Описаніе нѣсколькихъ гравюръ и литографій. Составилъ по своему собранію Е. Н. Тевяшевъ» Ц. 12 руб.

Изданіе это можетъ служить нѣкоторымъ дополненіемъ къ трудамъ Ровинскаго, хотя и не обладаетъ ихъ полнотой и значеніемъ.



„Древности Приднѣпровья“.

Выпуски I, II, III, IV и V. 1899—1902.

Собраніе Б. И. и В. Н. Ханенко.

Это большое, прекрасное изданіе украшено автотипіями, воспроизводящими археологическія богатства коллекціи Б. И. и В. Н. Ханенко. Изданіе in 4⁰ напечатано на прекрасной бумагѣ. Автотипіи исполнены тщательно; всѣхъ таблицъ болѣе сотни, а число изображенныхъ предметовъ достигаетъ нѣсколькихъ сотъ. Изданіе это является чрезвычайно цѣннымъ пособіемъ для археолога при изученіи древностей Приднѣпровья. Впрочемъ, оно можетъ быть интересно и для не спеціалиста, въ особенности благодаря хорошо написанному тексту, ясно и толково излагающему дѣло.

Авторъ этого текста остался анонимомъ, только предисловіе къ послѣднему выпуску принадлежитъ перу извѣстнаго профессора В. Б. Антоновича. Къ этому предисловію мы еще вернемся, а теперь сдѣлаемъ систематическій обзоръ изданія.

Изданіе состоитъ изъ пяти выпусковъ. Въ каждомъ выпускѣ отъ 12 до 40 таблицъ, подробное ихъ объясненіе и историческій очеркъ иллюстрируемаго періода. Въ введеніи, предпосылаемомъ первому выпуску, изъясняется общій планъ изданія. Доисторическое время жизни человѣчества принято раздѣлять на періоды: каменный, бронзовый и желѣзный, въ зависимости отъ того матеріала, изъ котораго приготовляли свои орудія первобытные люди. «Предметы, входящіе въ составъ настоящаго собранія», говорится во введеніи: «по преимуществу собраны изъ раскопокъ, стоянокъ, могилъ и гробницъ средней области рѣки Днѣпра; для удобнаго обозрѣнія мы подраздѣляемъ ихъ, по вышеуказаннымъ историческимъ періодамъ, на три отдѣла: I, предметы каменнаго и бронзоваго вѣковъ, II, предметы эпохи предшествующей переселенію народовъ, и III, предметы эпохи великаго переселенія народовъ и славянскіе».

Первый выпускъ изданія посвященъ каменному и бронзовому вѣкамъ.

О народахъ, населявшихъ въ это время Юго-Западную Россію, не сохранилось никакихъ достовѣрныхъ свѣдѣній «и единственнымъ свидѣтельствомъ объ ихъ бытіи и развитіи являются находки предметовъ изъ этого доисторическаго времени, которыя посему представляютъ особый интересъ», говорится въ историческомъ очеркѣ. Предметы собранія раздѣляются на: 1) каменныя орудія, 2) орудія изъ кости и рога, 3) издѣлія изъ глины, 4) мѣдныя и бронзовыя орудія.

Чрезвычайно интересны таблицы V, VI, VII. Мы видимъ глиняные сосуды, покрытые орнаментами, произведенiемъ фантазiи младенчества человѣчества. Тамъ-же изображены и глиняныя фигурки того-же времени, съ грубо сдѣланными руками, лицами. Интересны также таблицы XI и XII, гдѣ представлены бронзовое оружiе и украшенiя, копья, мечи, браслеты, иногда довольно изящной формы.

Второй и третiй выпуски посвящены эпохѣ предшествующей великому переселенiю народовъ. Начало этой эпохи совпадаетъ съ концомъ бронзоваго и началомъ желѣзнаго вѣка отъ VII вѣка до Р. Х. по III вѣкъ послѣ Р. Х. Это такъ называемые Скиѳо-Сарматскiе памятники.

Кромѣ прежнихъ родовъ предметовъ изъ глины, бронзы, мѣди, въ данную эпоху появляются также: 1) предметы изъ желѣза, 2) изъ золота, серебра, электрона, 3) изъ кости, 4) изъ камня, янтаря, стекла и композицiи, кораллы, раковины, остатки красокъ.

На таблицахъ мы видимъ воспроизведенiя: вооруженiя, конскихъ сбруй, уздечекъ, предметовъ убранства, браслетовъ, колецъ, ожерелiй, наконецъ амулетовъ. Между таблицами II выпуска особенно интересны слѣдующiя: Табл. VII «Украшенiе колчана, въ видѣ бронзовой, позолоченной пластинки, прикрѣпленной къ кожѣ. Въ верхней ея части изображенiе охоты, въ средней двухъ крылатыхъ грифоновъ, въ низу цвѣтнаго орнамента, занимающаго также и среднюю часть пластинки». Мы видимъ, что фантазiя скиѳовъ (конечно подъ влiянiемъ грековъ) достигала значительной замысловатости. Табл. XXIII представляетъ наборъ конской узды, чрезвычайно любопытный, какъ орнаментомъ, такъ и тѣмъ, что онъ сдѣланъ изъ чистаго золота. Табл. XXXVI представляетъ фрагменты очень красивой греческой расписной вазы, съ картинкой—Похищенiе Европы.

Въ третьемъ выпускѣ (посвящ. тѣмъ-же скиѳо-сарматскимъ древностямъ) любопытны изображенiя металлическихъ зеркалъ, съ изукрашенными ручками; серьги въ формѣ дутыхъ калачиковъ, каждая съ тремя грушевидными подвѣсками на длинныхъ цѣпяхъ; своеобразные «усики къ конскимъ удиламъ» съ выточенными конскими головками; рѣзьба на кости. (Табл. XLIV, XLVI, XLVII. XLIX. L, LXI).

Четвертый выпускъ посвященъ эпохѣ Великаго переселенiя народовъ.

«Предметы искусства народовъ, проходившихъ и обитавшихъ въ Приднѣпровьѣ въ эпоху Великаго переселенiя народовъ, крайне разнообразны по своимъ типамъ». «Для болѣе удобнаго разсмотрѣнiя предметовъ, относимыхъ нами къ эпохѣ Великаго переселенiя народовъ, мы подраздѣлили ихъ по нѣкоторымъ ихъ особенностямъ на слѣдующiя группы: I) Предметы римскаго типа, II) Предметы полей погребенiя, III) Предметы готскаго типа, IV) Предметы сассанидскаго стиля и V) Предметы средне-азiатскаго типа и дальняго Востока». Вслѣдъ за этимъ въ историческомъ очеркѣ слѣдуетъ описанiе характеристичныхъ особенностей предметовъ каждой группы. Между таблицами много очень интересныхъ. Совершенно особый интересъ представляетъ табл. III «Вооруженiе кочевника». Это удивительная вещь. Кольчуга отъ ржавчины соединилась въ одинъ кусокъ, внутри наполненный землей. Но поразительнѣй всего, что прекрасно сохранился обликъ и даже складъ человѣческой фигуры, и даже складки отъ меча за поясомъ. Все это производитъ впечатлѣнiе удивительной жизненности. Очень интересны также серебряныя чаши сассанидской работы на табл. XV, XVI, XVII. Онѣ чрезвычайно красивы по формѣ и орнаменту и въ особенности любопытно, что онѣ имѣютъ несомнѣнное сходство съ произведенiями Style nouveau. Особенно красива серебряная чаша на табл. XV, изображенная въ двухъ видахъ съ боку и съ низу, и украшенная фигурами животныхъ и растенiй, орнаментированными съ большимъ изяществомъ.

Наконецъ, послѣднiй, пятый выпускъ, посвященъ эпохѣ славянской (VI—XIII в.). Очень интересна предпосланная этому выпуску статья профессора В. Ѳ. Антоновича «Черты быта славянъ по курганнымъ раскопкамъ». Авторъ говоритъ, что у славянъ были два погребальные типа: трупосожженiе и погребенiе. «Первый изъ нихъ наблюдается въ земляхъ: Сѣверской и Кривической, второй занимаетъ области: Волынскую, Древлянскую, Дреговическую, Радимическую, а также территорiю полянъ и древняго Переяславскаго княженiя, представляя въ каждой области болѣе или менѣе существенныя отличiя и разновидности». Понятно, что погребальный типъ, при которомъ покойникъ сожигался, даетъ сравнительно немного для обрисовки быта славянъ. «Курганы съ погребенiемъ покойника представляютъ гораздо болѣе обильный бытовой матерiалъ; въ нихъ мы находимъ скелеты съ

остатками одеждъ и ея украшеніями и различные предметы, свидѣтельствующіе о бытѣ и занятіяхъ покойника. Оставляя въ сторонѣ подробности самаго похороннаго обряда: глубину могилы, деревянныя надстройки надъ нею и т. п., которыя разнообразятъ обрядъ погребенія въ различныхъ территоріяхъ, мы вообще встрѣчаемъ слѣдующую картину: на днѣ могилы, по большей части въ деревянномъ срубѣ, сколоченномъ изъ бревенъ, лежитъ скелетъ покойника, на спинѣ съ протянутыми ногами; руки также въ большинствѣ случаевъ протянуты вдоль тѣла, хотя довольно часто встрѣчаются и другія ихъ положенія. Голова покойника обращена на западъ. На скелетѣ и вокругъ него расположены довольно многочисленные предметы, которые даютъ возможность до нѣкоторой степени возстановить бытъ и обстановку жизни славянъ въ дохристіанское время». Затѣмъ г. Антоновичъ сообщаетъ интересныя свѣдѣнія объ одеждѣ, украшеніяхъ, вооруженіи и другихъ бытовыхъ предметахъ древнихъ славянъ.

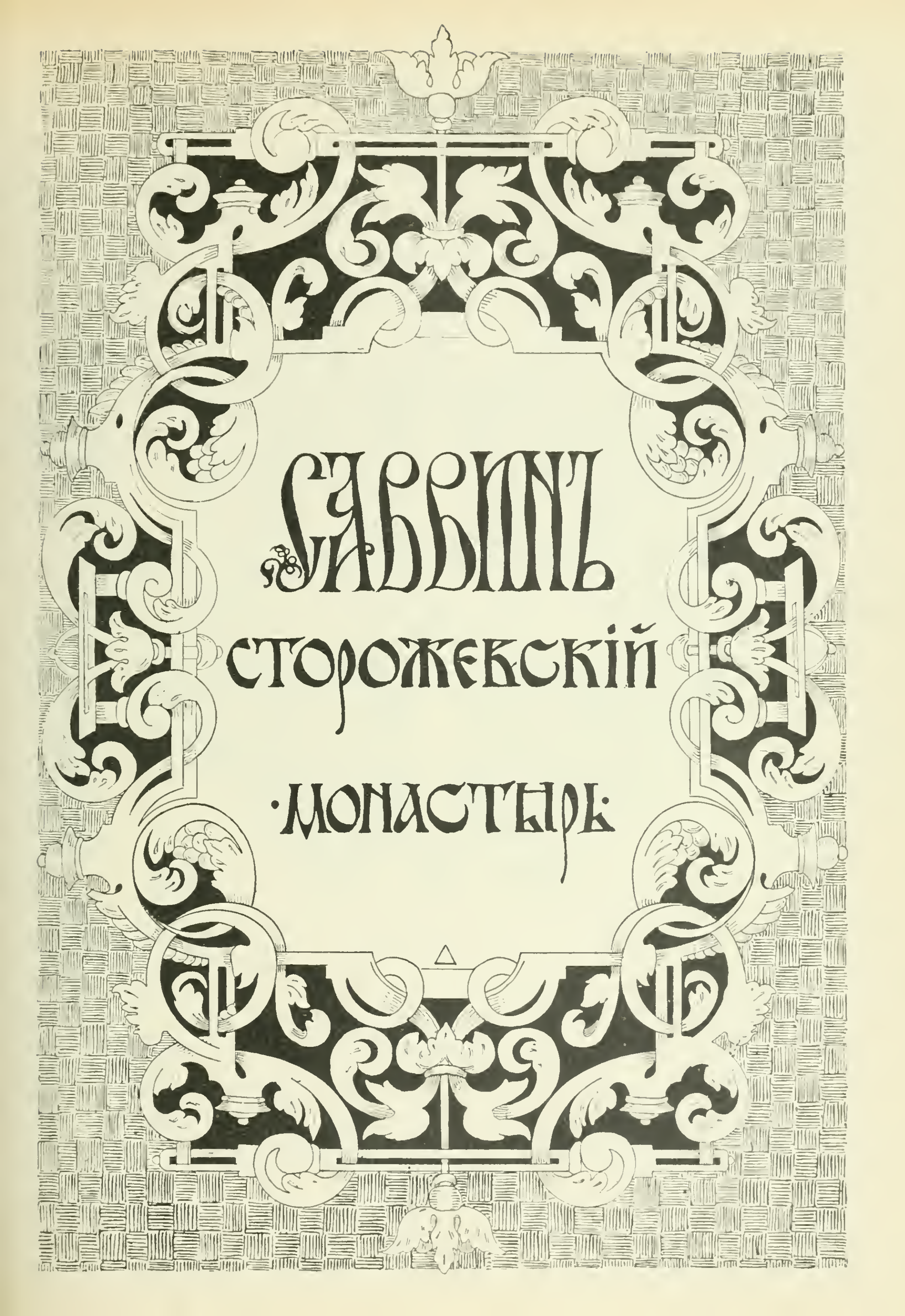
«Изъ перечня предметовъ, находимыхъ въ славянскихъ курганахъ, могутъ быть установлены нѣкоторыя занятія и ремесла, которыми занимались славяне въ дохристіанское время». Установлено, что славяне занимались: земледѣліемъ, рыбнымъ промысломъ, ткацкимъ промысломъ, кузнечнымъ ремесломъ, плотничествомъ, гончарнымъ промысломъ и торговлей.

Въ заключеніе г. Антоновичъ говоритъ о вліяніи, которое оказало на бытъ славянъ принятіе христіанства, при чемъ «подъ вліяніемъ Византійской культуры формы быта славянъ видоизмѣняются и пріобрѣтаютъ болѣе изящныя формы, но основные мотивы остаются прежніе».

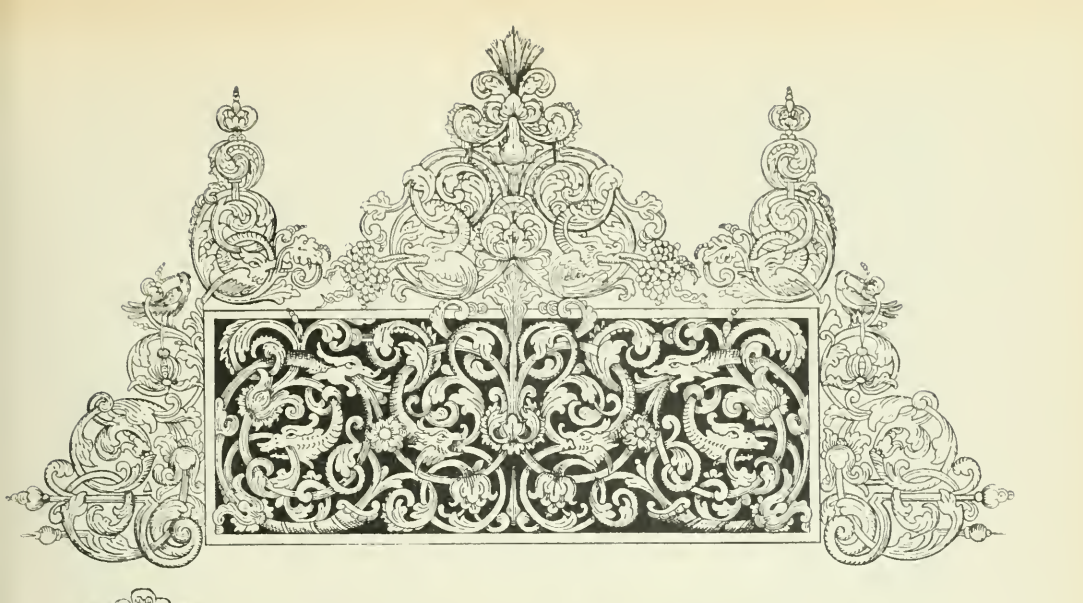
Приступая къ разсмотрѣнію таблицъ, отмѣтимъ таблицы IX—XIII, посвященныя изображенію церковной утвари. Интересны оригинальные подсвѣчники на табл. IX; церковное блюдо съ изображеніемъ Христа посреди двухъ пальмовыхъ вѣтвей (табл. XI). Затѣмъ идетъ рядъ таблицъ, посвященныхъ головнымъ и ручнымъ украшеніямъ. Чрезвычайно интересны и красивы серьги и браслеты на табл. XXVI—XXVIII, а также великолѣпное ожерелье на табл. XXIX. Нѣкоторыя таблицы въ этомъ выпускѣ, напр. табл. XXX и XXXIII, тиснены золотомъ. Укажемъ также на интересныя издѣлія изъ глины—женскія фигурки съ младенцами на рукахъ.

На заглавномъ листѣ тиснена карта Приднѣпровья. Нельзя не привѣтствовать изданія, иллюстрирующаго богатства коллекціи гг. Б. И. и В. Н. Ханенко, коллекціи, представляющей первостепенную важность для южно-русской археологіи, и сравнительно мало извѣстной.




Саввинъ
Сторожевскій
·Монастырь·





Саввинъ-Сторожевскій монастырь.

САВВИНЪ-СТОРОЖЕВСКІЙ монастырь находится въ 1½ в. отъ Звенигорода, въ 50 в. отъ Москвы и въ 17 в. отъ станціи „Голицыно" Московско-Брестской жел. дороги, онъ получилъ свое названіе отъ имени основателя преподобнаго Саввы, и отъ горы „Сторожи" [1]), на которой былъ построенъ.

Основатель Саввина монастыря, преподобный Савва Сторожевскій былъ однимъ изъ первыхъ учениковъ преподобнаго Сергія и по смерти его одно время былъ игуменомъ Троице-Сергіева монастыря послѣ того, какъ преемникъ преп. Сергія Никонъ, оставивъ управленіе обителью, затворился въ особой келліи. Въ Сергіевой лаврѣ имѣлъ случаи видѣть преподобнаго Савву Звенигородскій князь Юрій Дмитріевичъ, братъ тогдашняго великаго князя Василія Дмитріевича, онъ сдѣлалъ его своимъ духовникомъ и въ одно изъ посѣщеній уговорилъ итти съ нимъ въ городъ Дмитровъ — преподать благословеніе его дому, а затѣмъ, „да пребудетъ у него и да созиждетъ монастырь въ отечествѣ его близъ Звенигорода, идѣже есть мѣсто, зовомо Сторожи". Мѣсто, избранное для монастыря, было живописное, и о немъ въ

[1]) На этой горѣ была стража для наблюденія за движеніемъ непріятеля—особенно литвы, проходившаго къ Москвѣ чрезъ Звенигородъ.— Историческое описаніе Саввина Сторожевскаго монастыря. Составлено С. Смирновымъ Изданіе 2-е М. 1860 г. Стр. 3, I—II.

житіи преподобнаго [2]) говорится: „Яко же небесный рай, благовонными насажденъ цвѣты, сіе мѣсто обрѣтъ и зѣло возлюби е“. Основанъ былъ монастырь около 1398—1399 гг. Первоначально здѣсь были построены деревянныя—церковь въ честь Рождества Богоматери и небольшая келлія для преподобнаго. Вскорѣ, однако, князь Юрій Дмитріевичъ деревянный храмъ замѣнилъ каменнымъ, существующимъ и въ настоящее время. Преподобный Савва Сторожевскій скончался 3-го декабря 1406 года и погребенъ въ Рождественской церкви на правой ея сторонѣ.

Постепенно Саввинскій монастырь увеличивался и богатѣлъ, благодаря усердію къ нему со стороны князей и бояръ особенно послѣ того, какъ стали распространяться слухи о чудотвореніяхъ преподобнаго Саввы. Въ сентябрѣ 1548-го года сюда пріѣзжаетъ царь Іоаннъ Васильевичъ Грозный съ супругою Анастасіею Романовною,—здѣсь онъ видѣлъ до восьмидесяти человѣкъ монаховъ и по одиннадцати клирошанъ на каждомъ клиросѣ [3]). Грозный даровалъ нѣсколько грамотъ Саввину монастырю, охраняющія его права и привиллегіи [4]). Великимъ постомъ 1592-го года въ Саввиной Сторожевской обители былъ на богомольи царь Ѳеодоръ Іоанновичъ [5]). Въ 1606 году, во время пребыванія Лжедимитрія въ селѣ Вяземахъ (въ 14-ти верстахъ отъ Саввина монастыря), поляки „монастырь Пречистыя Богородицы“ (Сторожевскій) „...разорили, монастырскія казенныя деньги и лошадей и всякіе монастырскіе запасы и хлѣбъ забрали и игумена Исаія съ братіею ограбили и огнемъ жгли“ [6]). Второй Лжедимитрій, желая привлечь къ себѣ и Маринѣ народную любовь, въ сентябрѣ 1608-го года намѣревался открыть мощи преподобнаго Саввы: по крайней мѣрѣ, такъ позволяетъ намъ предполагать слѣдующая грамота, отъ 8-го сентября названнаго года, къ воеводѣ Сендомирскому Юрію Мнишку, писанная изъ лагеря подъ Москвою: „Димитрій Ивановичъ, Божіею милостію Царь всея Россіи, князь Дмитровскій, Углицкій, Городецкій и проч. и проч. и проч. и иныхъ многихъ государствъ и татарскихъ ордъ, Московской монархіи подвластныхъ, Государь и дѣдичъ. Ясновельможному господину, нашему государю отцу, желаемъ отъ Господа Бога добраго здравія. По многимъ причинамъ мы признаемъ весьма нужнымъ, чтобы пресвѣтлѣйшая и любезнѣйшая супруга наша съ онымъ войскомъ находилась ближе лагеря нашего, то-есть въ трехъ миляхъ надъ рѣкою: во-первыхъ для раздѣленія войскъ нашихъ, имѣя на то извѣстные виды, коими въ сіе время должно поспѣшно пользоваться; во-вторыхъ, *для положенія одного святого въ монастырь Звенигородскомъ* [7]), отъ чего бы почтеніе и удивленіе къ

---

[2]) Житіе преподобнаго Саввы, составленное Маркелломъ, листъ 34 на оборотѣ. (Рукопись Троице-Сергіевой Лавры №№ 8 и 10).—Недаромъ мѣстность близъ Саввина монастыря называется Московской Швейцаріей.—О ней Карамзинъ замѣчаетъ: „Нигдѣ не видалъ я такого богатства растеній; цвѣты, травы и деревья исполнены какой-то особенной силы и свѣжести; липы и дубы прекрасны; дорога оттуда въ Москву есть самая пріятная для глазъ, гориста, — но какіе виды!“ — (Отечественныя достопамятности III).

[3]) Карамзинъ. Исторія государства россійскаго Томъ VIII, примѣч. 246.—Древн. русск. вивліоѳ. Т. XVII, стр. 142. Акт. ист. Т. I, № 204, стр. 386.

[4]) Историческое описаніе Саввина Сторожевскаго монастыря. Составлено С. Смирновымъ. М. 1860. Стр. 15—16.

[5]) Карамзинъ. Исторія государства россійскаго. Т. X, примѣч. 285.

[6]) Акт. изд. археографич. экспедиц. Т. II, стр. 160, № 68. Въ Вяземахъ — во дворцѣ Годунова останавливался Лжедимитрій, а также и Марина Мнишекъ во время проѣзда къ Москвѣ. Сказанія современ. о Димитріи Самозванцѣ. Изд. 2, ч. I, стр. 69; ч. IV, стр. 20—28.

[7]) С. Смирновъ въ „Историческомъ описаніи Саввина Сторожевскаго монастыря“. М. 1860 г. стр. 18—19, ссылаясь также на „Собраніе государственныхъ грамотъ и договоровъ“. Т. II, стр. 339, неправильно приводитъ это мѣсто, говоря: „Второй Самозванецъ“ писалъ къ Юрію Мнишекъ въ сентябрѣ 1608 года, что онъ имѣетъ намѣреніе отправить Марину въ Звенигородъ „для поклоненія

намъ въ Москвѣ возрасло, что извѣстно и самимъ вамъ, въ разсужденіи чего мы прежде величайшую ненависть и пагубу въ государствѣ нашемъ претерпѣли. Что касается до всѣхъ другихъ нашихъ дѣлъ, то, по полученіи отъ васъ извѣстія, снесемся объ оныхъ съ вашею любовію. Дана въ лагерѣ подъ столицею во владѣніяхъ нашихъ, 8-го сентября 1608 года. Вашей любви всегда доброжелательный сынъ Димитрій Царь" [8]). Царь Михаилъ Ѳеодоровичъ неоднократно посѣщалъ Саввинъ-Сторожевскій монастырь и останавливался здѣсь иногда на нѣсколько дней. 3-го сентября 1628 года во время пребыванія Государя въ монастырѣ ему настоятель поднесъ икону, въ мартѣ же слѣдующаго года игуменъ подносилъ Михаилу Ѳеодоровичу иконы—Богоматери и преп. Саввы по случаю рожденія Алексѣя Михаиловича. Государь „пожаловалъ,—велѣлъ у стола быть игумену и строителю (Іосафу) на родинахъ и на крестинахъ".

Особенно же часты были посѣщенія Саввина монастыря царемъ Алексѣемъ Михаиловичемъ. Въ первый разъ по своемъ воцареніи онъ пріѣхалъ сюда въ декабрѣ 1645-го года. Въ 1649-мъ году былъ здѣсь въ первыхъ числахъ августа, въ 1650-мъ году—17-го апрѣля и въ 1651-мъ—11-го марта, 3-го апрѣля и съ 30-го ноября до 3-го декабря, въ послѣдній день—на память препод. Саввы—послѣ литургіи, въ монастырской трапезѣ обѣдалъ вмѣстѣ съ монахами, при чемъ столъ былъ устроенъ на царскій счетъ. Въ январѣ слѣдующаго года царь ѣдетъ сюда на открытіе мощей преподобнаго. Съ событіемъ прославленія мощей преп. Саввы преданіе связываетъ слѣдующую легенду [9]): „Царь Алексій Михайловичъ, въ свое декабрьское путешествіе въ монастырь предъ открытіемъ мощей, ходилъ на охоту въ окрестные лѣса звенигородскіе. Когда свита его разсѣялась по лѣсу для отысканія логовища медвѣдя, и онъ остался одинъ, медвѣдь внезапно выбѣжалъ изъ лѣсу и бросился на него. Царь, видя невозможность защищаться, обрекъ себя на вѣрную смерть. Вдругъ около него явился старецъ, и съ его явленіемъ звѣрь бѣжалъ отъ царя. Вопрошенный объ имени старецъ—отвѣтствовалъ, что его зовутъ Саввою, и что онъ одинъ изъ иноковъ монастыря Сторожевскаго. Въ это время собрались къ царю нѣкоторые изъ его свиты, а старецъ пошелъ къ монастырю. Скоро пришелъ въ обитель и самъ Алексѣй Михаиловичъ и спрашивалъ архимандрита о монахѣ Саввѣ, думая что это какой-нибудь еще неизвѣстный ему подвижникъ, поселившійся въ монастырѣ. Архимандритъ отвѣтствовалъ, что въ монастырѣ нѣтъ ни одного монаха съ именемъ Саввы. Тогда царь, взглянувъ на образъ преподобнаго, уразумѣлъ, что это былъ самъ онъ, велѣлъ отслужить молебенъ и свидѣтельствовать его гробъ". 16-го января 1652-го года Государь „пошелъ въ Звенигородъ для обрѣтенія мощей преподобнаго Саввы чудотворца, а съ нимъ Государемъ святѣйшій Іосифъ, патріархъ Московскій и всея Русіи, да Новогородскій митрополитъ Никонъ". Свиту Государя составляли 13 бояръ, 10 окольничихъ, 100 стольниковъ и 50 стряпчихъ; за царицей же Маріей Ильиничной слѣдовало 65 дворянъ. 19-го января нетлѣнныя мощи преподобнаго были положены въ новой дубовой гробницѣ и поставлены на правой сторонѣ собора у южныхъ дверей, ведущихъ въ алтарь. На слѣ-

---

одному святому въ монастырѣ Звенигородскомъ, дабы въ Москвѣ могло возрасти къ намъ великое уваженіе".

[8]) Собраніе государственныхъ грамотъ и договоровъ. Т. II. стр. 339—340.

[9]) С. Смирновъ. Историческое описаніе, стр. XV.

дующій день патріархъ совершилъ торжество открытія мощей. Послѣ литургіи „былъ столъ у Государя за трапезою, за столомъ у Государя былъ святѣйшій патріархъ Іосифъ Московскій и всея Русіи". Царь пожаловалъ въ этотъ день монастырю 3000 рублей, а митрополитъ Никонъ далъ 50 руб. Въ томъ же году Государь былъ въ Саввиномъ-Сторожевскомъ монастырѣ 17-го мая, въ 1653-мъ году отъ 1 по 3-го декабря; а также 19-го января (вмѣстѣ съ Никономъ), 30-го ноября—4-го декабря, въ 1654-мъ году 19-го января (вмѣстѣ съ Грузинскимъ царевичемъ Николаемъ Давыдовичемъ) и 3-го мая. Въ 1657-мъ году 3-го декабря, будучи на праздникѣ въ Саввиномъ монастырѣ, Государь пожаловалъ монастырю 1000 рублей. Интересна запись о прибытіи Царя въ монастырь въ 1659-мъ году, составленная казначеемъ Мисаиломъ Богдановымъ (хранится въ монастырской библіотекѣ), въ ней читаемъ: „168-мъ году декабря въ 3-й день на память преподобнаго отца нашего и великаго чудотворца Саввы Сторожевскаго было Государя Царя и Великаго Князя Алексѣя Михаиловича пришествіе. И какъ Великій Государь пришелъ въ Звенигородъ на посадъ, и въ то время стали благовѣстить въ монастырѣ въ большой колоколъ: а отъ рѣчки отъ Жерновки, коя подъ Звенигородомъ, изволилъ Великій Государь итти съ боляры до монастыря пѣшъ. И у той рѣчки встрѣчалъ голова стрѣлецкій Тимоѳей Невѣровъ со всѣми Саввинскими стрѣльцы. И какъ Великій Государь пошелъ до монастыря пѣшъ, и въ то время былъ звонъ во вся колокола. И какъ онъ Великій Государь пришелъ къ святымъ воротамъ, и въ ту пору встрѣчалъ въ святыхъ воротѣхъ его Великаго Государя со крестомъ и со свѣчами въ облаченіи въ ризномъ Чудова монастыря архимандритъ Павелъ, Сторожевскаго монастыря со священники и съ дьяконы и съ келаремъ старцемъ Веньяминомъ Горсткинымъ и съ казначеемъ старцемъ Мисаиломъ Богдановымъ и съ соборными и со всею братіею. И въ монастырѣ противъ Великаго Государя хоромъ" (выстроенныхъ Алексѣемъ Михаиловичемъ для пребыванія въ нихъ во время его пріѣздовъ въ монастырь) „Саввина монастыря стрѣльцы на караулѣ стояли съ великимъ опасеніемъ, и досками у Государевыхъ хоромъ окна заставлены были. И по всему монастырю караулъ былъ же, а стояли саввинскіе стрѣльцы. Великаго Государя у келей на караулѣ стоялъ во дни и въ ночи десятникъ Иванъ Паскинъ съ товарищи двадцать человѣкъ съ перемѣною". Въ этотъ день отсюда Государь послалъ письмо своему семейству слѣдующаго содержанія: „Государынямъ моимъ сестрамъ и матери, царевнѣ и великой княжнѣ Иринѣ Михаиловнѣ, царевнѣ и великой княжнѣ Аннѣ Михаиловнѣ, царевнѣ и великой княжнѣ Татіянѣ Михаиловнѣ и съ женою нашею царицею Маріею и съ дѣтьми нашими, а своими племянникомъ и племянницами, съ царевичемъ и великимъ княземъ Алексѣемъ Алексѣевичемъ, съ царевною и великою княжною Евдокѣею Алексѣевною, съ царевною и великою княжною Марѳою Алексѣевною, съ царевною и великою княжною Анною Алексѣевною, съ царевною и великою княжною Софіею Алексѣевною, съ царевною и великою княжною Екатериною Алексѣевною о Бозѣ здравствовати. А мы за милостію Божіею и за помощію Пресвятыя Богородицы и за молитвъ преподобнаго отца и великаго чудотворца Саввы Сторожевского въ ево чудотворцовѣ обители декабря по 3 число здорово. Всѣхъ васъ государыней моихъ великій чудотворецъ Савва благословляетъ святою своею десницею и подаетъ вамъ

душевное спасеніе и тѣлесное здравіе въ роды и роды. Да здравствуй, государыня моя сестрица, пріобщася безцѣннаго и драгаго и святаго бисера, ему же ничтоже достойно бысть. Отъ великаго чудотворца Саввы всѣмъ государынямъ царевнамъ благословеніе, а отъ насъ брата вашего поклонъ съ любовію" [10]). Въ 1662-мъ году царь Алексѣй Михайловичъ былъ въ Саввиномъ монастырѣ 19—21-го января, въ 1663-мъ—18—19-го января, въ 1664-мъ 3-го декабря, въ 1666-мъ—19—21-го января, въ 1667-мъ—11-го декабря, въ 1670-мъ 3—5-го декабря, въ 1672-мъ—2—5-го декабря, въ 1673-мъ году 14-го мая отправился было со своимъ семействомъ въ Саввинъ монастырь, но, пробывъ отъ 15 по 21-го въ селѣ Хорошевѣ, 21-го вернулся въ Москву, на другой день вышелъ снова въ Хорошево и Павловское, 25-го прибылъ въ Саввинъ монастырь и здѣсь праздновалъ отданіе Пасхи (27-го) и Вознесеніе (28 го). Во время своихъ посѣщеній монастыря Государь щедро жертвовалъ въ него и дарилъ братіи. Такъ, судя по вкладной монастырской книгѣ, онъ съ 1650 по 1668 гг. пожаловалъ монастырю 30,000 руб., и архимандриту и братіи до 10,000 рублей. Царевны жаловали въ монастырскій Богородицерождественскій соборъ вышитыя ими ризы, пелены и проч. Въ монастырѣ у Государя былъ его особый духовникъ архимандритъ Никаноръ, у котораго онъ исповѣдовался. Еще недѣли за двѣ до своего пріѣзда въ монастырь на праздникъ преп. Саввы, царь посылалъ сюда своихъ сытниковъ для варенія меда, пива, квасу и браги [11]). За недѣлю до праздника архимандритъ и келарь Саввина монастыря пріѣзжали въ Москву съ приглашеніемъ къ себѣ въ монастырь Государя. По возвращеніи же царя съ богомолья въ Москву, архимандритъ опять пріѣзжалъ къ нему „со святынею". Каждый годъ въ началѣ августа Алексѣй Михаиловичъ, по своей просьбѣ получалъ изъ Саввина монастыря „освященнаго масла, святой и умовенной воды" для освященія посѣва въ своемъ Измайловскомъ хозяйствѣ.

Царь Ѳеодоръ Алексѣевичъ въ первый разъ по вступленіи на престолъ отправился въ Саввинъ монастырь, въ первый же годъ, пѣшкомъ—5-го декабря 1676 года и пришелъ туда 8-го, на утро слушалъ литургію, малую вечерню и молебенъ, 10-го „изволилъ праздновать преподобному отцу Саввѣ Сторожевскому чудотворцу и слушалъ всенощнаго бдѣнія и божественной литургіи въ соборной церкви Рождества Пресвятыя Богородицы, а послѣ божественной литургіи изволилъ Великій Государь быть въ трапезѣ и жаловалъ того монастыря архимандрита и братью ручною милостынею и полотенцы". Былъ также здѣсь Ѳеодоръ Алексѣевичъ 8 сентября 1678 года и 2—3 декабря 1679 года. 6-го сентября 1680-го года царь пошелъ въ Саввинъ пѣшкомъ „по обѣщанію" и 7-го прибылъ въ монастырь. Въ это время отправлялъ Государь новую серебряную раку для мощей преподобнаго, которую думалъ устроить еще Алексѣй Михаиловичъ, но не успѣлъ сдѣлать этого. „А чудотворцева новая серебряная рака прежь государскаго пришествія въ монастырь поставлена была на гостинѣ дворѣ. А какъ Великій Государь изволилъ итти къ монастырю, и изъ Саввинскаго монастыря встрѣтили Великаго Государя съ животворящимъ крестомъ Коломенскій архіепископъ Павелъ Моравскій и Саввинскій архимандритъ Сильвестръ съ игумены и съ попы и съ діа-

[10]) Письма русскихъ государей и другихъ особъ царскаго семейства. V. Письма царя Алексѣя Михаиловича. М. 1896 г. Стр. 67—68.

[11]) См. напр., Акт. изд. арх. экспед. Т. IV, № 173 № 224.

коны во одеждахъ; а раку несли серебряную передъ нимъ Великимъ Государемъ — верховые (придворные) пѣвчіе діаки, а передъ нею шли черные священники и діаконы съ кадилы и съ свѣщами. И тое раку изволилъ Великій Государь поставить въ соборной церкви на правой рукѣ: и пѣвши молебенъ, изволилъ Великій Государь, съ Коломенскимъ архіепископомъ и съ Саввинскимъ архимандритомъ мощи чудотворца положить въ новую серебряную раку". На слѣдующій день 8-го сентября Государь слушалъ утреню и литургію въ Рождественскомъ соборѣ и послѣ обѣденнаго кушанья ушелъ въ Волоколамскій монастырь. Былъ въ Саввинѣ Θеодоръ Алексѣевичъ также 2—3 декабря въ томъ же 1680 году и 26 августа въ 1681-мъ.

Въ началѣ сентября 1682-го года въ Саввинѣ монастырѣ нѣкоторое время жили во время стрѣлецкаго бунта цари Петръ и Іоаннъ Алексѣевичи, царевна Софія: и царица Наталья Кирилловна; отсюда они въ половинѣ названнаго мѣсяца отправились въ Троицкій монастырь. Были въ Саввинѣ монастырѣ — 3 декабря 1684 и 19 января 1685 г. — царь Іоаннъ Алексѣевичъ и царевна Софія, 18 мая 1685 г. — тотъ же Государь съ царицею Прасковіею Θеодоровной и царевнами Татіаною Михаиловной, Софіею и Екатериною Алексѣевнами; въ началѣ мая 1688-го года Іоаннъ же Алексѣевичъ съ царевной Софіей. Въ ноябрѣ 1689-го года сюда пріѣзжали оба царя Іоаннъ и Петръ Алексѣевичи. „198-го ноября въ 21 день, читаемъ мы въ одномъ документѣ [12]), — великіе государи цари и великіе князи Іоаннъ Алексѣевичъ, Петръ Алексѣевичъ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержцы изволили быть во обители Рождества Пресвятыя Богородицы и великаго чудотворца Саввы Сторожевскаго. Съ Москвы изволили великіе государи итти тогожъ числа въ отдачу дневныхъ часовъ до села Хорошева и въ селѣ Хорошевѣ изволили ночевать. Изъ села Хорошева изволили итти въ село Павловское ноября 22 числа послѣ століоваго кушанья и въ селѣ Павловскомъ изволили ночевать. Изъ села Павловскаго изволили великіе государи итти въ Саввинъ монастырь ноября 23-го числа послѣ століоваго кушанья. Въ Саввинъ монастырь пришли тогожъ числа въ четвертомъ часу ночи. А какъ изволили великіе государи притти въ Саввинъ монастырь, и въ то время встрѣтилъ ихъ, великихъ государей съ животворящимъ крестомъ и со святою водою архимандритъ, со священники и дьяконы во облаченіи и вся братія, и животворящій крестъ великіе государи поцѣловавъ и архимандрита пожаловавъ къ своей государской рукѣ, изволили итти въ соборную церковь къ чудотворцу Саввѣ. Потомъ изъ соборныя церкви изволили великіе государи итти вмѣстѣ въ свои государскія хоромы, и поставецъ былъ противъ прежняго на красномъ крыльцѣ. По молебномъ пѣніи звалъ ихъ великихъ государей ко всенощному бдѣнію и въ тотъ день хлѣба кушать бояринъ, а звалъ ихъ по сему: „Великіе государи! богомольцы ваши государевы Рождества Пресвятыя Богородицы и великаго чудотворца Саввы Сторожевскаго архимандритъ Селивестръ, келарь старецъ Тихонъ Макарьевскій, казначей старецъ Тихонъ Львовской съ братіею и милости у васъ государей просятъ и челомъ бьютъ, чтобъ вы великіе государи изволили въ дому Рождества Пресвятыя Богородицы для празднества чудотворца Саввы всенощнаго бдѣнія и

[12]) Московскій Главный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Дѣла монастырскія. № 41-й 1689 года

божественныя литургіи слушать и во обители чудотворца Саввы хлѣба ѣсть". А послѣ слушанія божественные литургіи указали великіе государи кормить бояръ и думныхъ людей и братію монастырскую. А кормилъ бояръ и думныхъ людей бояринъ въ архимандричьихъ кельяхъ,—братію—въ транезѣ бояринъ Алексѣй Семеновичъ Шеинъ, думной дьякъ Гаврило Өедоровичъ Деревнинъ. А на другой день ноября 24-го числа праздновали великомученицѣ Екатеринѣ и у всенощного (бдѣнія) великіе государи быть не изволили, а изволили быть у божественной литургіи на первомъ часу дня въ придѣлѣ. И послѣ божественной литургіи и столового кушанья изволили быть въ больницѣ и старцевъ больничныхъ жаловать своимъ государскимъ жалованьемъ, милостынею—деньгами и полотенцами и, пожаловавъ ихъ, изволили они, великіе государи итти изъ Саввина монастыря въ село Павловское въ шестомъ часу дня. Въ село Павловское пришли въ часъ ночи, и великій государь царь и великій князь Іоаннъ Алексѣевичъ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержецъ изволилъ итти мимо Павловскаго (въ вотчину боярина князя Петра Ивановича Прозоровскаго) въ село Петровское и въ томъ селѣ изволилъ ночевать и слушать святую литургію. А великій государь царь и великій князь Петръ Алексѣевичъ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержецъ изволилъ ночевать въ селѣ Павловскомъ и на другой день на первомъ часу дня изволилъ итти въ село жъ Петровское". За Государями слѣдовалъ большой штатъ придворной свиты.

Въ 1740-омъ году въ Саввинъ монастырь пріѣзжала (за годъ до своего восшествія на престолъ) цесаревна Елисавета Петровна. была она здѣсь также и 13-го іюля 1749-го года.

Императрица Екатерина II пріѣзжала сюда послѣ коронаціи въ 1762-мъ году и 18-го сентября 1775-го года. Въ послѣдній разъ она прибыла въ Саввинъ изъ Воскресенскаго монастыря. „Въ половинѣ 11-го часа, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ,—Ея Императорское Величество въ помянутый монастырь прибыть соизволила, у святыхъ вратъ встрѣчена Ея Величество Преосвященнымъ Платономъ, Архіепископомъ Московскимъ и Калужскимъ, съ архимандриты—Евстаөіемъ Саввинскимъ и Аввакумомъ Богоявленскимъ и тоя обители монашествующими, въ церковномъ облаченіи, а Преосвященный, держа въ рукѣ животворящій крестъ, поздравилъ Ея Величество съ благополучнымъ прибытіемъ краткою поздравительною рѣчью [13]). Посемъ, приложась Ея Императорское Величество къ кресту, въ предшествіи духовенства, при пѣніи отъ пѣвчихъ приличнаго стиха, соизволила слѣдовать въ церковь. въ которой и началась божественная литургія. Оную совершалъ Преосвященный Платонъ съ архимандриты и съ прочимъ духовенствомъ. По окончаніи литургіи, духовныхъ персонъ Ея Императорское Величество жаловать соизволила къ рукѣ, изъ церкви слѣдовавъ въ архимандричьи кельи, въ которыхъ и обѣденное кушанье съ находящимися въ свитѣ персонами, такожъ и особо приглашенными, соизволила кушать на 25-ти кувертахъ. Окромѣ находящихся въ свитѣ, приглашены къ столу: Преосвященный Платонъ Московскій, архимандриты—Евстафій Саввинскій, Аввакумъ Богоявленскій, Саввина монастыря намѣстникъ Іеронимъ, Петръ Вас. Хитровъ, звенигородскій воевода Юдинъ. По окончаніи стола, изъ келлій Ея Императорское Вели-

---

[13]) Напечатана въ V томѣ собранія проповѣдей митрополита Платона.

чество соизволила слѣдовать въ церковь и, приложась святымъ иконамъ и мощамъ угодника Божія Саввы, потомъ изъ церкви, при колокольномъ звонѣ, въ препровожденіи духовенства, шествовала къ экипажу и, сѣвъ въ карету, продолжала путь въ Москву".

Въ 1812-омъ году, во время нашествія на Россію французовъ, когда къ Звенигороду пришелъ 20.000-й корпусъ Итальянскаго вице-короля Евгенія Богарнэ (предка Ихъ Императорскихъ Высочествъ Герцоговъ Лейхтенбергскихъ) послѣдній въ тотъ же вечеръ явился съ небольшимъ отрядомъ въ Саввинъ монастырь и здѣсь расположился на ночлегъ съ своею свитою въ покояхъ дворцоваго корпуса. На слѣдующій день утромъ онъ былъ въ соборѣ, осмотрѣлъ иконостасъ и, подошедши къ ракѣ преподобнаго, спросилъ трехъ бывшихъ тутъ монаховъ: „Давно ли спитъ здѣсь этотъ старецъ". „Пятую сотню лѣтъ", отвѣтили ему. Тогда вице-король приказалъ запереть соборъ, запечаталъ его своею печатью и приставилъ къ нему стражу изъ 30 человѣкъ солдатъ, которые и охраняли обитель во все время пребыванія Евгенія въ Звенигородѣ. Объ этомъ случаѣ передавалъ офицеръ, начальникъ стражи, сыну Звенигородскаго священника, хорошо говорившему по-французски. Французъ разсказывалъ ему также и о причинѣ такого отношенія Евгенія Богарнэ къ Саввину монастырю: въ ту самую ночь, когда Евгеній ночевалъ въ монастырѣ, ему во снѣ явился преподобный Савва и подъ угрозою приказалъ ему сохранить обитель отъ раззоренія. Тѣмъ не менѣе, безъ хищеній въ монастырѣ не обошлось. Было сорвано нѣсколько серебряныхъ вѣнцевъ съ иконъ, лампадъ, сосудовъ, крестовъ, кадило, три покрова, семь пеленъ, девять поясовъ, нѣкоторыя священныя одежды и пять серебряныхъ круговъ съ передней стороны раки преп. Саввы. Во дворцѣ были повреждены три изразчатыя старинныя печи, сожжена кровать царя Алексѣя Михаиловича, ободраны два кресла того же государя, повреждены четыре царскія канапе, похищены два „драгоцѣнныя и рѣдкой живописной работы, въ Римѣ писанные" портреты Петра I и царевны Софіи, и проч. т. п.

Въ 1818-мъ году Саввинъ монастырь посѣтили государыни императрицы—Марія Өеодоровна и Елисавета Алексѣевна; въ 1837 году наслѣдникъ цесаревичъ Александръ Николаевичъ, въ 1839-мъ Императоръ Николай I, наслѣдникъ цесаревичъ Александръ Николаевичъ, великій князь Михаилъ Павловичъ и герцогъ Максимиліанъ Лейхтенбергскій, въ 1841-мъ году наслѣдникъ цесаревичъ съ супругою—Маріею Александровной. Государь Николай Павловичъ повелѣлъ выдать изъ казны на устройство Саввина монастыря 100.000 р. Въ 1869-мъ году въ Саввинѣ монастырѣ были Государыня Императрица съ великою княжнею Маріей Александровной. Епископъ Леонидъ встрѣчалъ ихъ во вратахъ обители рѣчью, которая, подъ палящими лучами іюльскаго солнца, оказалась очень неумѣстной. Императрица жаловалась на Леонида Государю, а Государь чрезъ товарища оберъ-прокурора св. Синода (Ю. В. Толстого) сдѣлалъ замѣчаніе оратору. Объ этомъ, говоритъ архіепископъ Савва (Тверской), я слышалъ въ мартѣ 1870 года изъ устъ Н. А. Сергіевскаго.

Какъ видимъ изъ настоящаго краткаго очерка, Саввинъ монастырь всегда пользовался вниманіемъ со стороны Особъ Высочайшей Фамиліи.

Александръ Успенскій.

Москва. 4 сентября 1903 года.



ДОСТОПАМЯТНОСТИ САВВИНА-СТОРОЖЕВСКАГО МОНАСТЫРЯ.

1.

Видъ Саввина-Сторожевскаго монастыря съ юго-западной стороны. (Стр. 91).

2.

Красная, или *Царская* башня и *святые ворота* построены были одновременно съ окружающею монастырь каменною оградою и другими шестью [1]) башнями, по повелѣнію царя Алексія Михаиловича, въ 1650—1654 г.г. Въ переписныхъ монастырскихъ книгахъ того времени, между прочимъ, читаемъ: „По Государеву Цареву и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца именному указу велѣно у чудотворца Саввы Сторожевскаго Никитѣ Михаиловичу Боборыкину да подъячему Андрею Шахову сдѣлать каменный городъ около всего строенія мѣрою по чертежу 357 сажень, а въ томъ городѣ семь башенъ". На Красной башнѣ поставленъ былъ государственный гербъ, а въ амбразурахъ ея стѣнъ размѣщены—пушки. Ворота черезъ эту башню были устроены со многими ступеньками и назывались святыми, въ нихъ обыкновенно встрѣчали въ XVII в. царей, посѣщавшихъ Саввинскую обитель. (См. стр. 92 и 93).

3.

Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы. (См. стр. 94).

4.

Дворецъ Царя Алексѣя Михаиловича расположенъ къ западу отъ собора, имѣетъ 50 сажень въ длину и 5 с. въ ширину. Построенъ по повелѣнію царя Алексѣя Михаиловича для помѣщенія въ немъ во время своихъ пріѣздовъ. Окончательно же дворецъ былъ отдѣланъ въ исходѣ XVII в. при царяхъ Петрѣ и Іоаннѣ, въ правленіе царевны Софіи. Въ 1742 году въ дворцѣ былъ пожаръ; въ 1775 году, по приказанію Екатерины II и на ея средства, дворецъ реставрированъ и назначенъ для помѣщенія въ немъ духовной семинаріи, которая, впрочемъ, не долго находилась въ стѣнахъ Саввина-Сторожевскаго монастыря [2]). Съ соборомъ дворецъ соединялся крытыми переходами. Одиннадцать комнатъ зданія, расположенныхъ амфиладою, въ срединѣ раздѣляются широкою каменною лѣстницею и площадкою; украшены онѣ портретами царскими: Іоанна Грознаго,

[1]) Во второй половинѣ XVIII вѣка одна изъ башенъ, находившаяся между башнями сѣверо-западною и юго-западною, была сломана, и въ настоящее время всѣхъ башенъ вокругъ монастырской стѣны шесть.

[2]) Географическій словарь Щекатова т. V, стр 567.

Алексія Михаиловича, Өеодора Алексеевича, царевны Софіи въ монашеской одеждѣ, Петра Великаго, Петра II, Петра III, Екатерины II, Павла Петровича и Маріи Өеодоровны и др.) и архіерейскими (патр. Никона, Амвросія Тверскаго, Гедеона Криновскаго и др. На изображеніи Положенія во гробъ Спасителя позади Богоматери представленъ митрополитъ Московскій Платонъ). Изъ старинной мебели дворца уцѣлѣло лишь два кресла. (См. стр. 95).

5.

Портретъ Царя Алексія Михаиловича находится въ большомъ залѣ дворца. (См. стр. 96).

6.

Два царскихъ кресла. XVII вѣка, изъ покоевъ Саввинскаго дворца, обиты матеріей съ вытканными на ней фигурами и растеніями; повторяется одна и та же фигура съ сосудомъ въ рукахъ предъ цвѣтущимъ растеніемъ (безъ рисунка).

7.

Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы съ западной стороны. (См. стр. 97).

8.

Дверь собора съ сѣверной стороны. (См. стр. 96).

Первоначально Рождественскій соборъ былъ устроенъ преподобнымъ Саввою въ самомъ концѣ XIV вѣка деревянный. Но вскорѣ, въ началѣ XV в. звенигородскій князь Юрій Дмитріевичъ далъ преподобному „злато довольно и села много и имѣнія довольно на строенье монастырское“ и помогъ ему на мѣстѣ деревяннаго воздвигнуть храмъ каменный, существующій и въ настоящее время. Планъ и фасадъ Рождественскаго собора одинаковъ съ формою Троицкаго собора въ Сергіевой лаврѣ (изъ нихъ первый соборъ древнѣе второго). Рождественскій соборъ сдѣланъ изъ бѣлаго камня, имѣетъ одну главу, обитую еще при жизни преподобнаго Саввы мѣдными золочеными листами; подъ главою куполъ съ узкими высокими окнами, въ простѣнкахъ между которыми изображены (масляными красками)—апостолы. Крыша на соборѣ желѣзная. Съ южной и западной сторонъ во второй половинѣ XVII вѣка пристроенъ притворъ съ входами—въ ризницу и въ придѣлъ преп. Саввы. Съ западной стороны храма надъ входомъ въ притворъ и соборъ устроенъ фронтонъ. Съ южной и сѣверной сторонъ устроены паперти изъ бѣлаго камня съ желѣзными фронтонами. Длина храма съ алтаремъ и папертью 10 саженъ, ширина 7 саженъ. Внутри церкви сводъ опирается на четырехъ столбахъ, изъ нихъ два въ средней части, а два—за иконостасомъ. За иконостасомъ — въ трехъ полукружіяхъ, соединенныхъ двумя арками, находятся—въ среднемъ—главный алтарь, отъ него въ сѣверномъ „предложеніе“ съ жертвенникомъ и въ южномъ діаконикъ (сосудохранительница). Всѣ три полукружія по стѣнамъ расписаны до панелей по золотому фону масляными красками; надъ горнимъ мѣстомъ представлена Тайная Вечеря, выше въ куполѣ—Похвала Богородицы, внизу къ панелямъ—Василій Великій, Григорій Богословъ и Іоаннъ Златоустъ, свв. митрополиты Петръ, Алексій и Іона, преподобные Сергій Радонежскій и Савва Сторожевскій; въ сѣверномъ и южномъ полукружіяхъ изображены событія изъ Евангельской исторіи и лики разныхъ святыхъ. Стѣнопись въ соборѣ была реставрирована въ 1835 году на Высочайше дарованныя средства.

9.

Иконостасъ Рождественскаго собора о пяти ярусахъ. Нижній ярусъ утвержденъ на деревянномъ постаментѣ, обложенномъ посеребреною мѣдью. Царскія двери, мѣстныя иконы, сѣверная и южная двери отдѣлены пилястрами съ капителями. Въ промежуткахъ между иконами и пилястрами по дереву обложено золоченымъ чеканнымъ серебромъ. Четыре верхніе яруса иконостаса расположены на четырехъ деревянныхъ брусьяхъ, изъ которыхъ три покрыты серебрянымъ золоченымъ басменнымъ окладомъ. Въ этихъ ярусахъ, по распоряженію епископа Исидора въ 1835 г.,—серебро было снято, и иконы были отдѣлены другъ отъ друга круглыми деревянными золочеными полуколоннами, а въ 1872 году замѣненными Пав. Гр. Цуриковымъ новыми узкими мѣдными золочеными четырехгранными пилястрами съ капителями.

На царскихъ вратахъ изображены Благовѣщеніе Пресвятой Богородицы и четыре Евангелиста (Іоаннъ Богословъ представленъ съ своимъ ученикомъ Прохоромъ). Всѣ это иконы въ серебряныхъ золоченныхъ окладахъ съ оплечьями и полями. По сторонамъ вратъ на двухъ столбцахъ, обложенныхъ серебрянымъ золоченымъ окладомъ изображено по шести свя-

тыхъ на каждомъ. Надъ столбцами—два ангела. Надъ вратами—Троица Ветхозавѣтная и по сторонамъ—Тайная Вечеря (по литургическому переводу). Выше—на карнизѣ (покрытомъ серебряною золоченою фольгою) три иконы: Возведеніе Спасителя на крестъ, Распятіе Его и Снятіе со креста. По правую сторону царскихъ вратъ помѣщены слѣдующія иконы: 1) Спаситель, стоящій во весь ростъ (размѣръ иконы: 2 арш. 6 в.×1 арш. 6 в.). У главы Его два ангела, при ногахъ—припадающіе преподобные Сергій Радонежскій и Савва Сторожевскій, на поляхъ представлены—притчи Евангельскія. На Спасителѣ вѣнецъ и цата золотые съ финифтью. 2) Храмовая икона Рождества Богородицы, на поляхъ—житіе Богоматери (размѣръ иконы: 2 а. 6 в.×1 а. $10\frac{1}{2}$ в.), Риза и окладъ серебряные золоченые; на двухъ вѣнцахъ сіяніе изъ драгоцѣнныхъ камней. 3) На южной двери—архидіаконъ Стефанъ. 4) Преподобный Савва Сторожевскій (2 а. 9 в.×1 а. 2 в.), въ ростъ (на настоящемъ[1] мѣстѣ—у подножія раки преподобнаго—этотъ образъ поставленъ въ 1814 году, до того же времени служилъ крышкою при ракѣ). По лѣвую сторону царскихъ вратъ: 1) Смоленская Богоматерь, у главы Ея два ангела и на поляхъ восемь херувимовъ. Икона въ серебряной золоченой ризѣ, жемчужный убрусъ украшенъ драгоцѣнными камнями. 2) Ветхозавѣтная Троица, по сторонамъ—Авраамъ и Сарра (размѣръ иконы: 1 а. 13 в.×1 ар. $11\frac{1}{2}$ в.).

Подъ этимъ образомъ (новыя XIX в.) изображенія: А) Срѣтеніе Авраамомъ трехъ ангеловъ. Б) Умовеніе у нихъ ногъ тѣмъ же праотцемъ. С) Проводы имъ ангеловъ. Д) Срѣтеніе ангеловъ Лотомъ.

3) Сѣверная дверь съ изображеніемъ (новымъ) архидіакона Лаврентія. 4) Св. ап. Петръ (высотою 1 а. 14 в.). Внизу на особой доскѣ представлено (въ XIX в.) явленіе ангела ап. Петру въ темницѣ. Во второмъ ярусѣ иконостаса—въ срединѣ, надъ царскими дверями Спаситель на престолѣ (3 а. 2 в.×2 а. 6 в.).

По правую отъ зрителя сторону отъ этой иконы: Іоаннъ Предтеча, св. архангелъ Гавріилъ, св. ап. Павелъ, преп. Савва Сторожевскій, великомученикъ Димитрій. Размѣръ каждой изъ названныхъ иконъ: 3 а. 2 в.×1 а. 3 в.

[1]) Прежде здѣсь, какъ можно судить по монастырской описи 1758 года, находилась икона Антонія Римлянина.

По лѣвую сторону (размѣръ иконъ: 3 а.×1 а. 3 в.): Богоматерь, архангелъ Михаилъ, ап. Петръ, пр. Сергій Радонежскій, великомученикъ Георгій. Въ третьемъ ярусѣ (размѣръ каждой иконы 1 а×10 в.) въ срединѣ, надъ царскими дверями—Распятіе Спасителя и Положеніе во гробъ. Отъ этой иконы направо: Воскресеніе Христово (въ видѣ Сошествія во адъ), Увѣреніе Ѳомы, Мироносицы при гробѣ Господнемъ, Преполовеніе Пятидесятницы, Вознесеніе, Св. Троица, Сошествіе Св. Духа на апостоловъ, Преображеніе Господне, Успеніе Богоматери. Налѣво: Входъ Господень во Іерусалимъ, Воскрешеніе Лазаря, Срѣтеніе Господне, Крещеніе, Рождество Христово, Благовѣщеніе, Введеніе во храмъ, Рождество Богородицы, Зачатіе св. Анною Богородицы. Въ четвертомъ ярусѣ—въ срединѣ Богоматерь съ Богомладенцемъ, сидящая на тронѣ (2 а. 2 в. ×1 а. 10 в.). По правую сторону (размѣръ иконъ: 2 а. 2 в.×14 в.) пророки: Соломонъ, Елисей, Іона, Іеремія, Моисей, Гедеонъ; по лѣвую: Давидъ, Илія, Даніилъ, Исаія, Іезекіель, Наумъ, Аввакумъ. Въ пятомъ ярусѣ—въ срединѣ Господь Саваоѳъ („Отечество“ 2 а.10 в.×2 а.$8\frac{1}{2}$ в.). По лѣвую сторону (доски съ закругленіями наверху—2 а. 5 в.×14 в.) праотцы: Авель, Ной, Іовъ, Іосифъ, Иссахаръ, Енохъ, Іаковъ; по лѣвую: Адамъ, Сиѳъ, Халевъ, Аминадавъ, Іессей, Рувимъ, Веніаминъ. (См. стр. 98).

Разсматриваемый нами иконостасъ устроенъ царскими мастерами по повелѣнію царя Алексѣя Михаиловича.

10.

Рака[1]) *и сѣнь* надъ мощами преподобнаго Саввы Сторожевскаго, въ Рождественскомъ соборѣ, у южныхъ дверей, ведущихъ въ алтарь. Рака устроена была въ 1680 году царемъ Ѳеодоромъ Алексіевичемъ,—она деревянная (липовая), длиною 2 арш. $7\frac{1}{2}$ в. въ срединѣ и по краямъ съ карнизомъ 2 арш. 9 вер., шириною—въ срединѣ 15 вер. а внизу—съ плинтусомъ 1 ар., внутри обита бархатомъ малиноваго цвѣта, снаружи съ

[1]) Слово „рака“ происходитъ отъ греческаго слова—ἄρκα черезъ перестановку буквъ (какъ латинское — *armus* и славянское *рамо*, нѣмецкое *Arbeit* и русское работа, варяжское *Aldoga* и русское—*Ладога*), греческое же ἄρκα есть латинское — *arca*. означающее *ящикъ*, *сундукъ*, *гробъ* (у Варрона: Arcam in quam mortuus ponitur. omnes jam σαρκοφάγον vocant). У болгаръ вмѣсто *рака* говорится *ракла*—отъ греч. ἄρκφα, употреблявшагося вмѣсто ἄρκα.

трехъ сторонъ обложена чеканными серебряными золочеными листами. На бокахъ раки вытѣснены четыре круга съ нижеслѣдующими надписями. На первомъ кругѣ: „Сей преподобный отецъ нашъ Савва единъ бѣ отъ ученикъ блаженнаго Сергія чудотворца; пребывающу же ему въ обители его въ совершенномъ послушаніи моначескаго житія навыкаше праву и бѣ воздержася и бдя чистоту вельми соблюдаше, яко украшеніе сущу всего иноческаго житія, дѣлая же рукама присно и въ пѣсніихъ моляшеся безпрестанно и никогда же бесѣдуя къ кому, но паче уединяяся въ молчаніи пребываше, и всѣмъ показовашеся, яко единъ отъ простыхъ людинъ, аки ничтоже знаяше, но многихъ въ мудрости витій мнящихся быти разумнымъ тѣхъ превосходя, не внѣшнія бо мудрости искаше, но паче горнихъ желая и къ тѣмъ подвизашеся, вся бо яже о Христѣ благая изволенія отъ святаго онаго старца извыче, прежде же всѣхъ восходя въ церковь и послѣди исходя со страхомъ Божіимъ, стоя оканчаваше пѣнія, правило и толико бѣ ему умиленіе, яко немощи удерживатися отъ веліяго плача и рыданія во время божественныя службы. Чудяхуся же отцы обители тоя, видяще таковое умиленіе и плачъ, и о сихъ прославляху благодѣтеля Бога. Во она же времена благовѣрному князю Димитрію Іоанновичу побѣдившу безбожнаго царя Мамая со всѣмъ его воинствомъ и съ великою радостію возвратившуся во свое отечество, и пріиде во обитель къ блаженному Сергію пріяти благословеніе и молитву и повѣда ему сице: „Егда убо святче Божій, хотящу ми изыти противу безбожныхъ агарянъ, обѣщахуся устроити монастырь во имя Пресвятыя Богородицы и составити общее житіе и нынѣ, честный отче, помощію всесильнаго Бога и Пресвятыя Богоматери и твоими святыми молитвами желаніе наше исполнися, сопостати наши побѣждени быша, и о семъ молю твое преподобіе со тщаніемъ подвигнися Бога ради, да обѣщаніе наше вскорѣ совершится, и сія ко святому съ моленіемъ изрекъ".— На второмъ кругѣ: „Блаженный же Сергій пріемъ моленіе самодержца, усердно о семъ подвизася и обшедъ многа мѣста пустынная, идѣже удобно устроити монастырь, и пріиде на рѣку зовомую Дубенку, обрѣте мѣсто и зѣло возлюби е и созда церковь во имя Пресвятыя Богородицы честнаго Ея Успенія, и пріидоша къ нему нѣціи отъ братіи, онъ же съ радостію пріятъ я, и вскорѣ състави общее житіе и избра отъ стада ученикъ своихъ сего блаженнаго Савву, о немъ же повѣсть сія предложися: видѣвъ бо спасеніе жизни его и честный нравъ и тихое устроеніе и вся того благая изволенія, вручи ему старѣйшинство, еже пещися о мѣстѣ томъ; абіе помолися о немъ святый и благослови его и рече: „Богъ да поможетъ ти, чадо, и усердію твоему да подастъ силу и руководствуетъ на лучшая и блажайшая". Блаженный же Савва, егда пріятъ благословеніе старче, пребысть на мѣстѣ томъ, безвещественное и ангельское имѣя житіе, постомъ и бдѣніемъ себя удручая, пустынныхъ былій причащаяся и сими питая плоть свою, дебелыя же пищи и мягкія одежды до конца отпаяся; къ симъ же слезныя теченія и частая степанія и непрестанная низу леганія и томленія всегдашняя бяху ему. И егда начаша умножатися братія, онъ же всѣхъ любезно наказоваше и служаше комуждо со смиреніемъ и кротостію и, тако убо доблими подвизаній украшая свое житіе пребысть лѣта довольна на мѣстѣ томъ. Егда же хотящу блаженному Сергію отъ житія сего изыти, вручи паству Великія Лавры ученику своему блаженному Никону. Онъ же, по представленіи его, немного лѣтъ пребысть, абіе остави паству и возжелѣ въ безмолвіи пребывати. Братія же, не терпяще безъ настоятеля быти, со многимъ моленіемъ возведоша на игуменство блаженнаго Савву въ Великую Лавру. Онъ же, пріемъ паству, добрѣ пасяше порученное ему стадо, елико можаше и елико отца его блаженнаго Сергія молитвы спомогаху. Шестому же лѣту совершившуся, и той паству остави. Они же паки возведоша на игуменство преподобнаго Никона, якоже въ житіи его повѣдано есть; мы же о сихъ оставльше, на предлежащее возвратимся". На третьемъ кругѣ: „По сихъ же пріиде во обитель Святыя Троицы благовѣрный князь Георгій, сынъ великаго князя Димитрія, и веліе моленіе простре къ блаженному Саввѣ, дабы шествовалъ съ нимъ во градъ Дмитровъ и подалъ благословеніе и молитву домови его;—имѣ бо себѣ отца духовнаго, онъ же не преслуша моленія его,—абіе изыде съ нимъ, хотя исполните прошеніе его, мняше же скоро во обитель возвратитися. Христолюбивый князь наипаче начатъ молити преподобнаго старца, еже никогда же отлучену быти ему отъ него, но да пребудетъ у него, и да со-

зиждетъ монастырь во отечествѣ его близъ Звенигорода, идѣже есть мѣсто Сторожи. Доблій же въ послушаніе, видя душевное желаніе князя, и сихъ не отречеся, но вся возложи на всемогущаго Бога, трудолюбезне изыде въ реченное мѣсто и, якоже небесный рай, благовонными цвѣтами насажденный, сіе обрѣтъ и зѣло возлюби е и припаде къ Пречистѣй Пресвятыя Богородицѣ иконѣ, юже ношаше, теплыя отъ очію проливая слезы, умильно глаголя: „Владычице міру, Пресвятая Богородице, на Тя возлагаю надежду спасенія моего,—не отрини мене убогаго раба своего, — Ты бо вѣси неможеніе души моея и нынѣ, Владычице, призри на мѣсто сіе и сохрани е отъ врагъ ненавѣтно и наставница и окормительница буди ми даже до конца жизни моея; иныя бо надежды развѣ Тебѣ не имамъ“. Сице убо помолися и всю надежду на Богоматерь возвергъ, вселися на мѣстѣ томъ, и абіе воздвиже церковь древяну во имя Пресвятыя Богородицы честнаго и славнаго Ея Рождества, себѣ же устрои келійцу малу и яко рещи удобну добродѣтелемъ дѣлательницу и къ болѣзнемъ большимъ и подвигомъ постнымъ возставляшеся и теплѣйшій рачитель безмолвія показовашеся; и снидеся къ нему нѣсколько братіи и состави общее житіе, еже есть и до нынѣ. Князь Георгій многія исполняшеся радости и велію вѣру показоваше къ нему и зѣло почиташе его и повелѣ воздвигнути церковь каменну и добротами украсити ю, въ ней же и святыя мощи блаженнаго положена суть“. На четвертомъ кругѣ (у главы преподобнаго): „Лѣта 7188-е марта въ 17 день Божіею милостію благочестивѣйшій Государь Царь и Великій Князь Ѳеодоръ Алексіевичъ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодерженъ построилъ сію серебряную позлащеную раку великому чудотворцу Саввѣ Звенигородскому по отцѣ своемъ Государѣ блаженной памяти благочестивомъ Государѣ Царѣ и Великомъ Князѣ Алексіѣ Михаиловичѣ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержцѣ и по своимъ царскимъ сродникамъ для вѣчнаго поминовенія“. Крышка у раки кипарисная, длиною въ закроѣ съ плинтусомъ 2 арш. 9½ в., по верху—2 арш. 7½ в., шириною въ за кроѣ—15 в. по верху—14¾ в., снаружи обложена золотою парчею съ разводами, въ которыхъ на золотомъ фонѣ—вытканы кресты. На внутренней сторонѣ крышки въ 1755-мъ году сдѣлано вновь изображеніе преп. Саввы — въ ростъ, въ серебряной золоченой ризѣ.

Нынѣшняя сѣнь надъ ракою устроена была въ 1847-мъ году къ 17 іюля. Она мѣдная съ накладнымъ серебромъ, на четырехъ восьмиугольныхъ колонахъ, подъ каждой изъ нихъ капители съ разными чеканными фигурами. Вверху сѣни — съ лицевой стороны чеканныя фигуры и виноградныя кисти, въ срединѣ фигуръ – двѣ иконы преп. Саввы и Спасителя (писаны на мѣди), по сторонамъ четыре херувима, ниже изображенія Спасителя еще три херувима, выше же — Всевидящее око Божіе, съ сіяніемъ. Сѣнь увѣнчана крестомъ съ тюльпаномъ внизу.

А вотъ описаніе прежняго вида раки и сѣни (по описи 1758-го года): „Рака преподобнаго отца нашего Саввы Сторожевскаго чудотворца съ трехъ сторонъ обложена серебряными золоченными чеканными уками, а на верху раки на крышкѣ написанъ образъ чудотворца Саввы, у него вѣнецъ и оплечья и по полямъ вкругъ оклады серебряные золоченые гладкіе. Надъ тѣми святыми мощами сѣнь давная съ небольшою рѣзьбою, по мѣстамъ золоченая и покрашенная, требующая поновленія. На оной сѣни поставлены съ лица три образа — Спасителя, Богоматери и Предтечи – осьмилистовые, на нихъ вѣнцы съ сіяніями и ризы кованыя серебряныя подъ золотомъ. У той же раки на боковой правой стѣнѣ мѣстная же икона преподобныхъ отецъ Михаила Малеина да Саввы Сторожевскаго, а въ срединѣ — сверху нихъ образъ Св. Троицы. Кругомъ той иконы въ рамахъ — 11 иконъ: Всемилостивый Спасъ со святыми, Владимірская Богоматерь, Толгская Богоматерь, преп. Кириллъ Новоезерскій, преп. Ефремъ Перекопскій, преп. Онуфрій Великій, Благовѣрный князь Владиміръ, Зосима и Савватій, Николай Чудотворецъ, Іоаннъ Богословъ, Богоявленіе Господне“.

На прилагаемомъ рисункѣ надъ сѣнью съ лѣвой стороны—представлено красивое паникадило XVII вѣка. (См. стр. 99),

11.

Покровъ на раку преподобнаго Саввы Сторожевскаго. Въ срединѣ покрова вышито изображеніе преподобнаго,—Саввы въ схимонашескихъ одеждахъ, десница съ двуперстнымъ сложеніемъ, въ шуйцѣ свитокъ. Въ вынизанномъ жемчугомъ вѣнцѣ у святого два лала и три яхонта лазоревыхъ въ золотыхъ гнѣздахъ. Подъ вѣнцомъ на схимѣ два четвероконечныхъ

креста, на ситрихили, у лѣвой руки, — восмиконечный крестъ. Кресты и очертанія рукъ низаны жемчугомъ. По обѣимъ сторонамъ головы преподобнаго вышита надпись вязью: „Преподобный Савва Сторожевскій чудотворецъ“. Надъ вѣнцомъ святого вышито изображеніе ветхозавѣтной Троицы (надпись: „Святая Троица“)—въ видѣ трехъ ангеловъ, съ посохами въ рукахъ, — возсѣдаютъ за столомъ, уставленномъ яствами. Вѣнцы у ангеловъ и надпись низаны жемчугомъ. На поляхъ покрова по атласу вишневаго цвѣта вышита золотомъ надпись: „Повелѣніемъ благовѣрнаго и христолюбиваго Государя Царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея Россіи самодержца, начатъ сей покровъ дѣлатися въ пречестную обитель Рождества Пресвятыя Богородицы и преподобнаго отца Саввы чудотворца, нарицаемаго Сторожевскаго, на покровеніе его чудотворныхъ мощей на гробницу, въ лѣто 7156-е мѣсяца ноября въ 17 день по отцѣ своемъ Государѣ Царѣ и Великомъ Князѣ Михаилѣ Ѳеодоровичѣ всея Россіи, по своей Государынѣ матери, Государынѣ Царицѣ и Великой Княгинѣ Евдокіи Лукіановнѣ, совершенъ же сей покровъ въ 7157-е лѣто мѣсяца ноября въ 30 день, а отъ воплощенія Бога Слова 1649 лѣта“.— Кругомъ приведенной надписи — шитая серебромъ кайма. Подложенъ покровъ зеленой камкой. (См. прилож. 49).

12.

Пелена напрестольная. XVII вѣка (даръ царя Алексія Михиловича), на ней золотомъ и шелками вышито изображеніе преподобнаго Саввы Сторожевскаго, въ дѣяніяхъ (тѣ же, что́ и на иконѣ преподобнаго предъ его ракой).

Во второй половинѣ XVII вѣка иконы препод. Саввы Сторожевскаго были очень распространены. Такъ ихъ въ одной Образной Палатѣ при Московскомъ дворцѣ было 194,—почти всѣ онѣ были поднесены Государю и членамъ его семейства изъ Сторожевскаго монастыря [1]). Въ сводномъ подлинникѣ подъ 3 декабря читаемъ: „И преставленіе преподобнаго отца нашего Саввы, игумена Пречистыя Богородицы, честнаго Ея Успенія, иже на Сторожѣхъ, новаго чудотворца; подобіемъ старъ, сѣдъ, брада аки Макарія Желтоводскаго, плѣшивъ, ризы преподобническіе, преставися въ лѣто 5915“. Въ одномъ изъ теоретическихъ подлинниковъ изъ собранія С. Т. Большакова о преподобномъ Саввѣ замѣчено кратко: „сѣдъ, брада Макарія Желтоводскаго, плѣшивъ, ризы преподобническая“; по другому подлиннику того же собранія, Савва „старъ, сѣдъ, брада Сергіева, плѣшивъ, ризы иноческія“. (См. стр. 103).

13.

Крестъ напрестольный серебряный вызлащенный, чеканный, восмиконечный,— оконечности его съ лицевой стороны до рукояти обнизаны крупнымъ жемчугомъ (192 зерна), на крестѣ же четыре яхонта лазоревыхъ, четыре изумруда и одинъ лалъ. Надъ распятіемъ—два ангела. Надъ Спасителемъ надписи (въ вѣнцѣ — „оѡн“) „Іс Хс Царь Славы. Іс Хс“. Предстоящіе при крестѣ—Богоматерь, и „Марія“, Іоаннъ Богословъ и Логинъ Сотникъ. Крестъ со многими частицами мощей.

На рукояти надпись: „Повелѣніемъ Великаго Государя Царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца и его благовѣрныя Государыни Царицы и Великія Княгини Маріи Ильичны сооружися сей крестъ въ Звенигородъ въ монастырь къ преподобному отцу Саввѣ Сторожевскому въ соборную церковь Рождества Пресвятыя Богородицы“. (См. прилож. 50).

14.

Евангеліе, in folio, печатанное въ Москвѣ въ 1644 году (7152 г.). Верхняя доска переплета золотая чеканная, съ финифтью, украшена драгоцѣнными камнями. Посрединѣ въ медальонѣ—Воскресеніе въ видѣ Сошествія Іисуса Христа во адъ (надпись „Воскресеніе Господа нашего Іисуса Христа). Кругомъ медальона и драгоцѣнныхъ камней надпись: „Воскресеніе Христово видѣвше поклонимся Господу Іисусу Христу единому безгрѣшному кресту Твоему поклоняемся Христе и святое воскресеніе Твое поемъ и славимъ, Ты бо Богъ нашъ, развѣ Тебе иного не знаемъ, имя Твое именуемъ пріидите вси вѣрніи поклонимся святому Христову воскресенію,— (се бо) пріиде крестомъ радость всему міру (всегда) благословимъ Господа, поемъ воскресеніе его, распятіе бо претерпѣ и смертію смерть разруши. Аще и во гробъ сниде безсмертне“. Надъ медальономъ восмиконечный крестъ окруженный ангелами. Въ наугольникахъ

[1]) А. И. Успенскій. Церковно-археологическое хранилище при Московскомъ дворцѣ въ XVII вѣкѣ. Изданіе Императорскаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ. Москва 1902 г. стр. 15, 32, 33. 35.

въ медальонахъ представлены четыре Евангелиста сидящими за писаніемъ своихъ Евангелій; вокругъ каждаго медальона надписи,—у Евангелиста Іоанна Богослова: „Апостоле, Христу Богу возлюбленне, потщися избавити люди безотвѣтныя, пріемлетъ бо тя припадающа, иже возлегша“; у Матѳея: „Мытницу оставивъ и Евангеліе воспріимъ о тлѣнныхъ небреглъ еси, апостолъ быстъ Христа Бога, того моли за души наша“;—у Луки: „Апостольскихъ дѣяній сказателя, Евангелію Христову свѣтла списателя Луку препѣтаго“...; у Марка: „У верховнаго Петра научився апостолъ бысть Іисусъ Христовъ, яко солнце странимъ возсіялъ еси, Александрѣно удобреніе бысть, блаженне“. По дорожкамъ, идущимъ между наугольниками и составляющимъ рамку у середника надпись: „Лѣта 7158 ноября въ 30 день сдѣлано бысть сіе Евангеліе во обитель преподобнаго отца Саввы Сторожевскаго въ соборную церковь Пречистыя Богородицы честнаго и славнаго Ея рождества, повелѣніемъ благочестивѣйшаго Государя Царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея Россіи и его благовѣрныя Царицы и Великія Княгини Маріи Ильичны, при святѣйшемъ Іосифѣ патріархѣ Московскомъ и всея Россіи“. (См. прилож. 50).

15.

Потиръ съ приборомъ—дискосъ, звѣздица, лжица и копіе золотыя, жалованныя царемъ Алексіемъ Михаиловичемъ. На потирѣ четыре яхонта лазоревые и четыре изумруда, на дискосѣ два яхонта, одинъ изумрудъ и лалъ, на звѣздицѣ—яхонтъ лазоревый и на лжицѣ — лалъ. На поддонѣ потира надпись: „Лѣта 7159-го повелѣніемъ Великаго Государя Царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея Русіи самодержца и благовѣрныя Царицы Маріи Ильичны сдѣланъ сей потиръ въ обитель преподобнаго отца Саввы Сторожевскаго въ соборную церковь Рождества Пресвятыя Богородицы, вѣсу четыре фунта шестьдесятъ два золотника“. (См. прилож. 51).

16.

Четыре кадила серебряныхъ, вызлащенныхъ XVII вѣка, съ надписями; три кадила пожертвованы въ Саввинъ монастырь въ 1650 году (30 октября 7159 года), на четвертомъ кадилѣ греческая надпись. „Τὸ Παρὸν θυμιατήριον ὑπάρχει ἴδιον κτῆμα τοῦ ναοῦ τῆς Κυρίας τῶν ουρανῶν, ὅπερ κατεσκευάσθη ἐν ἔτει 1632“ (т. е. сіе кадило есть собственность храма Царицы небесной устроено въ 1632 году)“.

17.

Водосвятная чаша серебряная, снаружи мѣстами вызолочена, по краямъ ея два кольца при львиныхъ головахъ: вѣсомъ она 16½ ф. На чашѣ надпись вязью „Божіею милостію, повелѣніемъ Великаго Государя Царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея Россіи самодержца и его благовѣрныя Царицы и Великія Княгини Маріи Ильичны и благовѣрнаго Цесаревича Князя Димитрія Алексѣевича всея Россіи, при отцѣ нашемъ богомольцѣ киръ Іосифѣ патріархѣ Московскомъ и всея Россіи сдѣлана сія чаша въ Звенигородъ монастырь къ преподобному отцу Саввѣ Сторожевскому въ соборную церковь Рождества Пресвятыя Богородицы лѣта 7157 іюня въ 20-й день“. (См. прилож. 52).

18.

Водосвятная же чаша малая, также серебряная; подарена въ монастырь въ 1661-мъ году архіепископомъ Смоленскимъ Филаретомъ. (См. прилож. 52).

19.

Двѣ панагіи, изъ нихъ одна—серебряная золоченая пожалована была въ Саввинъ-Сторожевскій монастырь архіепископомъ Смоленскимъ Филаретомъ въ 1661-мъ году и первоначально висѣла на ризѣ—у образа Спасителя въ соборной Рождественской церкви; на панагіи—образъ Господа Вседержителя, сидящаго на престолѣ, по всѣмъ четыремъ сторонамъ образа—по херувиму.—Панагія осыпана жемчугомъ и украшена драгоцѣнными камнями. На ушкѣ — Нерукотворенный Спасъ. Цѣпочка при панагіи — золотая. Въ панагіи хранятся частицы мощей разныхъ святыхъ и между ними—преподобнаго Саввы Сторожевскаго. На оборотѣ—очень мелко написанъ текстъ всего символа вѣры.—Вторая панагія бриллiантовая, съ яхонтами и съ серебряною, золоченою цѣпочкой, устроена въ 1757-мъ году. (См. прилож. 53).

20.

Четыре креста, изъ нихъ одинъ (настоятельскій) серебряный — съ яхонтами и изумрудами, на обратной сторонѣ — изображеніе Богоматери и надпись: „Яко исполни моя горести Вседержитель“; второй—золотой гладкій, съ мощами, обнизанъ жемчугомъ и украшенъ камнями;

третій — изъ краснаго хрусталя, оправленъ въ серебро и осыпанъ бѣлыми хрусталиками, четвертый — серебряный, золоченый, гладкій съ частицею мощею св. Алексія митрополита. Этотъ послѣдній крестъ XVII в., остальные—XVIII вѣка. (См. прилож. 53).

21.

Два блюда серебряныхъ, XVII вѣка, по краямъ украшены орнаментомъ и изображеніями птицъ, звѣрей (левъ) и животныхъ. (См. прилож. 54).

22.

Евангеліе, in folio писано полууставомъ въ 1470-мъ году, обложено бархатомъ малиноваго цвѣта, верхняя доска переплета серебряная чеканная; въ срединѣ изображено Распятіе Іисуса Христа съ предстоящими, въ наугольникахъ—Евангелисты. Пространство между наугольниками и средникомъ заполнено орнаментомъ (цвѣты); на задней доскѣ переплета средникъ—съ крестомъ и по угламъ четыре небольшіе наугольника—серебряные. Евангеліе лицевое, снабжено множествомъ хорошо исполненныхъ миніатюръ (для примѣра см. рис. 32—изображеніе Евангелиста Луки, а)—Собраніе еврейскихъ архіереевъ и книжниковъ у Ирода, спрашивающаго ихъ о мѣстѣ рожденія Спасителя и Поклоненіе волхвовъ. Особенно интересны миніатюры — въ Евангеліи Матѳея — на зачала: 12—Примиреніе предъ приходомъ въ Храмъ, 20—Сучецъ въ глазѣ ближняго, 24—Сѣятель, 63—Тайная Вечеря, 106—Конецъ міра, 104—10 дѣвъ, въ Евангеліи Марка 7—Исцѣленіе разслабленнаго въ Капернаумѣ, 37—Несеніе крестовъ, отъ Луки: 46—Притча на любостяжаніе, 57—О блудномъ сынѣ, 89—О мытарѣ и фарисеѣ, отъ Іоанна 1—Слово плоть бысть, 12—Бесѣда съ самарянкою. Въ концѣ Евангелія надпись: „Изволеніемъ Отца и съ поспѣшеніемъ Сына и свершеніемъ Святого Духа, сія святая книга, глаголемая Евангеліе, сотвори и украси боярнъ князь Володимеръ Григорьевичъ Комринъ и сынъ его Иванъ Володимеровъ, Голова, и дочью его Евдокія Володимеровна Патрикѣева Голицына за свое отпущеніе грѣховъ и родителей ихъ. И дадся въ свой новосозданный святый монастырь отцемъ его Григоріемъ Стефановичемъ Комринымъ“, [1]) иже нарицается Симоновъ, въ дни благочестиваго и христолюбиваго князя великаго Іоанна Васильевича, Божіею милостью господаря всея Руси въ лѣто 6978“ (1470) „мѣсяца іюня 18“. Настоящее Евангеліе впослѣдствіи какимъ-то образомъ опять попало изъ Симонова монастыря въ семейство Головиныхъ и въ 1866 году пожертвовано было Саввино-Сторожевскому монастырю г-жею А. Головиною для поминанія родителей ея—Николая и Вѣры. (См. прилож. 54 и 58).

23.

Псалтирь, рукопись ризницы Саввина Сторожевскаго монастыря, in folio, писана полууставомъ, въ ней изображеніе пророка Давида и заставки прописаны золотомъ. Переплетъ ея—зеленаго бархата, на передней доскѣ—наугольники, средникъ (крестъ) и застежки серебряные, безъ всякихъ изображеній, украшены орнаментомъ.

Въ началѣ книги—въ красивой рамкѣ представлены роскошныя палаты (дворецъ царя Давида), со штучнымъ поломъ. Пророкъ Давидъ—съ короной на головѣ—сидитъ на табуретѣ на подушкѣ, ноги его на подножіи, на колѣнахъ его раскрытая псалтирь, поддерживаемая лѣвою рукою, въ правой—гусиное перо, которымъ онъ пишетъ первый псаломъ. Предъ Давидомъ превосходный столъ съ балюстрадомъ, со всѣхъ сторонъ подъ столовою доскою красивая рѣзьба, ножки стола рѣзныя, на столѣ письменныя принадлежности.

Въ отрывкѣ письменнаго историческаго описанія Саввина монастыря—отъ 1778-го года, найденномъ въ монастырскомъ архивѣ, сказано, что по разсматриваемой псалтыри царь Алексѣй Михаиловичъ обучался чтенію; въ исторіи же россійской іерархіи та же псалтирь названа ручною царя Алексѣя Михаиловича; она упоминается въ описи ризницы Саввина монастыря еще въ 1656-мъ году. (См. прилож. 55 и стр. 100).

24.

Митры.

Митра, пожалованная въ 1650-мъ году царемъ Алексіемъ Михайловичемъ первому архимандриту Саввинскаго монастыря Варлааму; на ней, по малиновому

---

[1]) Ховрины—потомки греческихъ владѣтелей въ окрестностяхъ Херсонниса Таврическаго. Упоминаемый въ приведенной надписи Григорій Ховринъ, родоначальникъ рода Головиныхъ былъ вкладчикомъ и ктиторомъ Симонова монастыря при первомъ его настоятелѣ—Ѳеодорѣ (впослѣдствіи архіепископѣ Ростовскомъ), роднымъ племянникѣ преподобнаго Сергія Радонежскаго.

бархату, вмѣсто обруча, обнизано въ два ряда крупнымъ жемчугомъ, между рядами помѣщены восемь, оправленныхъ въ золото, запанъ, съ драгоцѣнными камнями. Выше—восемь изображеній, по краямъ обнизанныхъ жемчугомъ. Вотъ эти изображенія: Спаситель, Богоматерь, Іоаннъ Предтеча, архангелъ Михаилъ, архангелъ Гавріилъ, преподобный Сергій Радонежскій, преподобный Савва Сторожевскій, Алексѣй человѣкъ Божій и преп. Марія Египетская. Между этими изображеніями 24 мелкихъ запанъ съ изумрудами. Надъ образами же—три банта и коронка золотыя, съ алмазами. Наверху митры золотой образъ Рождества Богородицы, кругомъ низанный крупнымъ жемчугомъ,—отъ него—крестъ изъ такого же жемчуга. Надъ образомъ же четыре кисти на подобіе виноградныхъ—низаны также изъ жемчуга. Опушена митра золотой бахромой съ шелкомъ. По старинной оцѣнкѣ, стоимость украшеній на митрѣ опредѣляется въ 2093 р. 72 к. Въ 1824 г. митра была передѣлана.

Митра малиноваго бархата; на нижемъ ея обручѣ восемь серебряныхъ, вызолоченныхъ дробницъ, съ священными изображеніями, украшенныхъ вокругъ жемчугомъ и драгоцѣнными камнями. На митрѣ „крупнаго кафимскаго“ жемчуга 682 зерна. Принадлежала она Саввинскому архимандриту Трифиллію; на обручѣ ея вырѣзана слѣдующая надпись: „1723 года октября въ 5 день построена сія шапка при архимандритѣ Трифиллѣ“.

Митра съ девятью финифтяными изображеніями, украшена жемчугомъ, яхонтами и изумрудами.

Шапка схимонашеская архіепископа смоленскаго Филарета (XVII вѣка), сдѣланная изъ матеріи фіолетоваго цвѣта и украшенная изображеніями херувимовъ.

Въ описи монастырской отъ 1758 года этой послѣдней шапки не показано, но зато значится другая митра, пожалованная царемъ Алексіемъ Михайловичемъ въ 1650-мъ году. Вотъ что читаемъ здѣсь: „Въ соборной церкви архимандричьихъ служебныхъ шапокъ: 1-ая шапка Государева жалованья, построена во 158-мъ году. Вторая шапка Государева жалованья, построена въ томъ же 158 году. Третья строенія архимандрита Трифиллія 1723 года [1]). Четвертая шапка строенія архимандрита Илларіона“ [2]). (См. стр. 101).

[1]) Былъ архимандритъ въ Саввиномъ Сторожевскомъ монастырѣ въ 1723—1725 гг.

[2]) 1739—1743 гг.

25.

Фелонь преподобнаго Саввы Сторожевскаго изъ бѣлой тафты; на голубомъ бархатномъ оплечьѣ шитье (ломаными полосами) золотомъ, серебромъ и шелками, по подольнику шелками шиты полоски наискось, фелонь подложена крашениной. Въ описи монастыря отъ 1656-го года указано было полное облаченіе преподобнаго: „Ризы, читаемъ мы здѣсь, — преподобнаго Саввы игумена чудотворца, тафта бѣлая, оплечье шито золотомъ и серебромъ съ разными шелками. Подризникъ камка бѣлая, оплечье — камка, травки золотыя и серебряныя по червчетой землѣ. Патрахель и поручи—камка узорчатая. Поясъ тесьма золотая, пряжка и наконечникъ серебряные позолочены, шесть кистей накищены, шелкъ зеленой съ золотомъ, варворки жемчужныя. Ковчегъ на чудотворцово облаченье сверху оболоченъ бархатомъ червчетымъ, внутри оболочено камкою зеленою; пробой и петли серебряные, влагалище сафьянъ зеленъ“. Въ описи же 1758-го года указана лишь одна фелонь: „Ризы преподобнаго отца Саввы чудотворца подержаныя и ко употребленію еще годныя“. (См. стр. 102).

26.

Фелонь, по преданію пожалованная царемъ Алексіемъ Михаиловичемъ, аксамита золотого травчатаго по красной землѣ; оплечье малиноваго бархата, унизано жемчугомъ, по срединѣ оплечья изъ жемчуга же вынизанъ четвероконечный крестъ (по сторонамъ надпись: „Іис. Хс. ни. ка.“), украшенный четырьмя изумрудами и однимъ краснымъ яхонтомъ въ серебряныхъ гнѣздахъ. Внизу—у подола—на зеленой бархатной звѣздѣ вышитъ золотомъ херувимъ. Подольникъ алой объяри, по нему въ два ряда положено кружево изъ золота и серебра, съ городками. По старинной оцѣнкѣ, стоимость жемчуга на оплечьѣ была опредѣлена въ 1000 рублей. (См. прилож. 56).

27.

Фелонь, XVII вѣка,—оплечье шито золотомъ и обнизано жемчугомъ. (См. прилож. 56).

28.

Фелонь, XVII-го же вѣка, оплечье обнизано жемчугомъ и украшено дробницами. (Безъ рисунка).

29.

Фелонь, XVII-го же вѣка, оплечье обнизано жемчугомъ. (Безъ рисунка).

Три послѣднія фелони изъ атласа.

30.

Фелонь рытаго бархата, XVII вѣка, на оплечьѣ шиты золотомъ и шелками Распятіе Господне и многіе святые. (См. прилож. 57).

31.

Палица съ изображеніемъ Рождества Богородицы. Надпись: „Рождество Пресвятыя Богородицы". Палаты: Анна сидитъ на ложѣ, предъ ней столъ съ стоящимъ на немъ сосудомъ и двѣ женскія фигуры, изъ нихъ одна въ рукахъ подноситъ Аннѣ круглый предметъ (хлѣбъ?) Сзади ложа — херувимъ. Надъ палатами также херувимъ. Противъ праведной Анны — на возвышеніи подъ навѣсомъ (очень напоминающимъ полицейскую или солдатскую караульную будку) сидитъ праведный Іоакимъ, руки его простерты какъ бы въ разсужденіи. Сзади — серафимъ. Внизу — сцена омовенія св. Маріи двумя женщинами, — бабкою и служанкою, первая льетъ изъ кувшина воду въ чашу, вторая локтемъ одной руки придерживаетъ новорожденную, другой рукой испытываетъ воду въ чашѣ. По краямъ палицы вышитъ тропарь: „Рождество Твое, Богородице Дѣво, радость возвести всей вселенной, — изъ Тебе возсія солнце праведное Христосъ Богъ нашъ, разруши клятву и подастъ благословеніе, упраздшивый смерть тый дарова намъ животъ вѣчный". (См. прилож. 58).

32.

Палица же, на ней вышито также Рождество Богородицы, композиція та же, что и на предыдущей палицѣ, разница заключается въ формѣ палатъ, въ отсутствіи служанки въ сценѣ омовенія (омываетъ одна бабка) и въ томъ, что одинъ изъ херувимовъ представленъ не вверху — надъ палатами, а ниже ихъ, подъ сценой омовенія и ложемъ прав. Анны. Палица вся унизана жемчугомъ, при ней три золоченыя кисти съ варворками, низанными также жемчугомъ, подложена она тафтою. На поляхъ жемчугомъ вынизана надпись: „Повелѣніемъ благочестиваго и христолюбиваго Государя царя и Великаго Князя Алексія Михаиловича всея Россіи и его благовѣрныя царицы Маріи сдѣлана палица въ Саввинъ монастырь". (См. прилож. 58).

33.

Два пояса (одинъ изъ нихъ съ кистями) священническихъ, XVII вѣка. (См. прилож. 58).

34.

Воздухи, шитые шелками, золотомъ и мелкимъ бисеромъ, XVII вѣка.

На большомъ воздухѣ представленъ Спаситель, лежащій во гробѣ (въ крещатомъ нимбѣ у Него буквы: „ω. о. н." [1]) выше — „Іс. Хс."). Надъ гробомъ херувимъ и два ангела (надпись: „Ангели Господни") съ рипидами въ рукахъ приникли къ Господу, въ волосахъ у нихъ тороки. По краямъ воздуха вышита надпись вязью: „Во гробѣ плотски, во адѣ же съ душею, яко Богъ, въ раи же съ разбойникомъ и на престолѣ бяше, Христе, со Отцемъ и Духомъ, вся исполняяй неописанный Господь нашъ".

На второмъ воздухѣ изображенъ Агнецъ Божій (Богомладенецъ), лежащій на дискосѣ, покрытомъ звѣздицею. По сторонамъ два ангела съ рипидами въ рукахъ. Надъ звѣздицей Духъ Святой. Наверху, въ облакахъ — Господь Саваоѳъ благословляющій обѣими руками. По угламъ воздуха — два херувима и два серафима. Надпись вязью же: „Пріимѣте и ядите се есть тѣло Мое, еже за вы ломимое во оставленіе грѣховъ".

На третьемъ воздухѣ — вышито Знаменіе Божіей матери (надпись: „Мр. Ѳу" [2])

[1]) Не зная истиннаго значенія греческаго слова „ὁ ὢν",— старинныя русскія азбуки такъ разрѣшаютъ вопросъ: „что у Спасителя въ вѣнцѣ: „ѿ. о. н."? — ѿ — отъ небесъ пріиде во своя и своя Его не пріяша. *О.* — Они Его не познаша *Н.* — на крестѣ Его распяша". (Проф. Ѳ. И. Буслаевъ. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. Спб. 1861 г. Стр. 29—30). Такимъ же образомъ толкуютъ значеніе этихъ буквъ и наши иконописцы. — „Буквы эти начинаютъ встрѣчаться на изображеніяхъ въ рукописяхъ или на иконахъ — (неисправленныхъ) и то весьма рѣдко въ концѣ XV в., но съ начала XVI вѣка эти буквы сдѣлались необходимою принадлежностью въ вѣнцѣ Спасителя" („Христіанскія древности". Прохорова 3-я книга 1872 г. стр. 15: А. И. Успенскій. Переводы съ древнихъ иконъ, собранные Гурьяновымъ" М. 1902 г. стр. 9).

[2]) Обычная съ древнихъ временъ надпись на иконахъ Богоматери: „Мр. Ѳу. — сокращеніе греческихъ словъ „Μήτηρ Θεοῦ" — т. е. Матерь Божія" — у насъ также произвольно толковалось какъ и въ вѣнцѣ Спасителя буквы „о ω. н". — Мнѣ, говоритъ Прохоровъ, случалось много разъ слышать толкованіе такого рода: *М* — значитъ Марія, *р* — роди Сына, *Ѳ* — ѳарисеева, *у* — учителя" („Христіанскія древности" 3 кн. 1872 г. стр. 16). Это же толкованіе встрѣчается и въ древне-русскихъ азбуковникахъ.

въ медальонѣ, окруженномъ двумя херувимами и двумя серафимами. Надпись: „Пійте отъ нея вси сія есть кровь моя новаго завѣта, яже за вы и за многи изливаемая во оставленіе грѣховъ“.

Воздухи, по композиціямъ и надписямъ одинаковые съ описанными.

Текстъ церковной пѣсни: „Во гробѣ плотски“ указываетъ на то, что воздухи изготовлены до Никоновскаго исправленія богослужебныхъ книгъ. (Безъ рисунка).

35.

Плащаница. На ней золотомъ и шелками вышито положеніе во гробъ Спасителя. У изголовья, сидящая на табуретѣ Богоматерь (съ звѣздочками на одеждѣ [1]) правою рукою поддерживая голову Іисуса Христа, она лицемъ прильнула къ Его лицу; сзади Богоматери стоятъ двѣ женщины. Ноги Спасителя поддерживаетъ старецъ въ нимбѣ (Іосифъ Аримаѳейскій), обернувши руки пеленою (изъ благоговѣнія къ пречистому тѣлу Господню), за старцемъ мужская же фигура съ небольшою черною бородой (Никодимъ); съ простертыми руками. Св. Іоаннъ Богословъ наклонился надъ Спасителемъ и касается пелены у чреслъ Его. Предъ гробомъ лежитъ пелена; по сторонамъ гроба четыре ангела (изъ нихъ два колѣнопреклоненные) съ рипидами (на нихъ изображены херувимы) въ рукахъ. Вверху—съ неба слетаютъ два ангела, одинъ изъ нихъ рукою закрываетъ свое лице, другой простеръ руки въ ужасѣ. На небѣ въ двухъ медальонахъ—два человѣческихъ бюста, съ коронами на головахъ, одежды царскія,—это солнце и луна: изъ устъ ихъ выходятъ лучи [2]). Въ четырехъ углахъ плащаницы вышиты изображенія Евангелистовъ, пишущихъ Евангелія (Св. Іоаннъ представленъ съ ученикомъ Прохоромъ). По краямъ плащаницы вышито вязью: „Да молчитъ всяка плоть человѣча и да стоитъ со страхомъ и трепетомъ и ничтоже земнаго въ себѣ да помышляетъ: Царь бо царьющимъ и Господь господствующимъ Христосъ Богъ нашъ происходитъ заклатися и датися въ снѣдь вѣрнымъ. Предидутъ же ему лица ангельстіи со всякимъ началомъ и властію, многоочитіи херувимы и шестокрылатіи серафими лица закрывающе, пѣніа: аллилуіа, а“... Какъ видимъ по приведенному тексту церковной пѣсни, плащаница Саввина-Сторожевскаго монастыря была изготовлена ранѣе Никоновскаго исправленія богослужебныхъ книгъ. (См. прилож. 59).

---

[1]) Въ древнихъ русскихъ азбукахъ рѣшается, между прочимъ, вопросъ: „Что у Богородицы на главѣ три звѣзды?“ „Прежде рождества дѣва, въ рождествѣ дѣва и по рождествѣ дѣва“. Въ „сборномъ“ подлинникѣ графа С. Г. Строганова читаемъ: „О звѣздахъ, что пишутся на Пресвятой Богородицѣ-иконѣ. Тремя бо звѣздами образуетъ три великія тайны Пресвятой Богородицы. Первая великая тайна, яко Дѣва сподобися Бога плотію безъ сѣмени родити, прежде бо рождества дѣва. Вторая превеликая тайна, яко рождаемый рождьшей дѣвства двери невредны соблюде, Еммануилъ бо глаголется, естества двери отверзе, яко человѣкъ, дѣвства же растворъ не разверзе, яко Богъ: сего рождьшія и въ рождествѣ Дѣва глаголется и въ лѣпоту, Бога ради, изъ нея воплощена. Третья превеликая тайна, яко и по рождествѣ паки Дѣвою пребысть. Ино толкованіе; и паки три звѣзды, яко той есть образъ рождьшія намъ Единаго отъ Троицы Христа Бога нашего“. Объ этомъ см. у проф. Ѳ. Ив. Буслаева: „Историческіе очерки русской народной словесности и искусства“. Т. II. Спб. 1861 г. стр. 29; ср. А. И. Успенскій: „Переводы съ древнихъ иконъ. собранные Гурьяновымъ“. М. 1902 г., стр. 77.

[2]) На византійскихъ и русскихъ изображеніяхъ Распятія солнце и луна представляются обычно въ видѣ круговъ, профилей лица или бюстовъ. Такъ, на аворіяхъ и на окладѣ Евангелія Семеона Гордаго солнце и луна—бюсты, въ славянской псалтири изъ собранія покойнаго Хлудова—профиль въ темномъ кругѣ; на подвѣсной пеленѣ Троице-Сергіевской лавры—1525 г. солнце—лицо en face, луна — профиль; на плащаницахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря 1539 г. и Успенскаго собора во Владимірѣ на Клязьмѣ XVI в.—бюсты въ медальонахъ, изъ устъ ихъ выходятъ лучи (какъ и на разсматриваемомъ нами Саввинскомъ памятникѣ). Въ греческой псалтири Національной библіотеки въ Парижѣ № 139, л. 446 сонце—бюстъ, съ вѣнцомъ на головѣ, въ красномъ кругѣ съ лучами; въ греческой же рукописи—книгѣ Іова той же библіотеки № 135 л. 194 об. — солнце и луна — профили красный и синій. Прототипами же иконографическихъ формъ солнца и луны (см. Piper F. Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst. II. Weimar 1851, § 47) являются изображеніе въ классическомъ искусствѣ божествъ Иліоса и Селины,—перваго на четырехъ, а второго на двухъ коняхъ или волахъ (ср. миніатюры Hortus deliciarum, псалтири Общества Люб. Древ. Письменности и Угличской, а также годуновскихъ. Проф. Н. В. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ. Спб. 1892 г., стр. 368). Поводомъ изобразить на картинѣ Распятія солнце послужило евангельское повѣствованіе (Мѳ. XXVII, 45; Маркъ XV. 33; Лук. XXIII, 44—45) о помраченіи солнца: „была тьма отъ шестого до девятаго часа“. Луна же вошла въ составъ композиціи Распятія по ассоціаціи представленій художника, переносившагося мыслію отъ катастрофы при распятіи къ другой катастрофѣ, которая совершится при страшномъ судѣ, когда солнце померкнетъ и луна не дастъ свѣта (Мѳ. XXIV. 29; Марк. XIII, 24; Лук. XXI, 25).

36.

Опашень (холодное верхнее платье) *царицы Маріи Ильиничны* изъ объяри оранжеваго цвѣта, съ серебрянымъ кружевомъ, съ прорѣзами на бокахъ. Въ описяхъ монастырскихъ отъ 1677 и 1699 годовъ эта одежда описывается такъ: „Охобень объяринной рудожелтый съ круживомъ серебрянымъ кованымъ, опушка атласа зеленаго, безъ подкладки".

37.

Такое же *платье царевны Софіи Алексѣевны* изъ персидской шелковой матеріи, украшенной по бѣлой землѣ мелкими травами и цвѣтами; длина его 1 аршинъ 9 вершковъ. По описямъ 1677 и 1699 гг. — это „рубашка кизильбашскіе камки травчатой,—бѣлой шолкъ да красной, напереди прорѣха высокая, подпушена камкою же". (См. стр. 104).

38.

Верхній покровъ *шубы царя Алексія Михаиловича* персидскаго атласа краснаго цвѣта съ золотыми травами и цвѣтами. Въ описяхъ 1677 и 1699 годовъ объ этомъ споркѣ читаемъ: „Верхъ съ шубы, атласъ турской золотной по червчатой землѣ; по немъ травы шолкъ бѣлъ да зеленъ съ золотомъ; на немъ восемь гнѣздъ нашивки тафтяной". (См. стр. 105).

39.

Кушакъ царя же Алексія Михаиловича изъ персидскаго шелка, украшенный поперечными цвѣтными полосками. По описямъ 1677 и 1699 годовъ значится „два кушака полосаты сшиты, ветхи, мѣрою три аршина безъ двухъ вершковъ".

Всѣ эти одежды (и кромѣ ихъ — „скатерть кизилбашская изъ парчи по таусинной землѣ, полосы золотныя и серебряныя съ коймами красными, мѣрою пятнадцать аршинъ безъ чети") поступили въ Саввинъ-Сторожевскій монастырь въ августѣ 1676 года изъ Приказа Тайныхъ Дѣлъ. (См. стр. 105).

40.

Ножъ и *вилка* съ серебряными черенками, въ футлярѣ, по преданію принадлежавшія царю Алексію Михаиловичу. По старинной оцѣнкѣ, стоимость ихъ опредѣлялась въ 1 руб. 70 коп. (См. прил. 57).

41.

Храмъ Преображенія Господня съ колокольнею. Церковь одноглавая, сооружена иждивеніемъ царевны Софіи Алексѣевны и освящена 10 декабря 1693 года. Въ 1849-мъ году въ ней возобновлены иконостасъ и стѣнопись. При храмѣ обширная трапеза или большая столовая палата (13 с. 2 а. · 12 с.), она первоначально была о трехъ этажахъ, въ 1806 же году верхній этажъ ея былъ снятъ и зданіе передѣлано. Въ настоящее время оно служитъ помѣщеніемъ для Звенигородскаго духовнаго училища.

Колокольня о трехъ ярусахъ, съ четырьмя башнями. Въ среднемъ ярусѣ— находится церковь преп. Сергія (до 1825 бывшая Троицкая). Въ верхнемъ ярусѣ помѣщены часы, даръ царя Алексія Михаиловича, привезшаго ихъ изъ Смоленска. На часовомъ колоколѣ читаемъ слѣдующую надпись: „Kilianus Wegewart me fecit. Campis, Anno 1636. Si Deus pro nobis, quis contra nos?". На одной изъ башенъ висятъ колокола. Самый большой колоколъ (2125 п. 30 ф.) пожалованъ царемъ Алексіемъ Михаиловичемъ и покрытъ двумя надписями, изъ нихъ нижняя (три строки) состоитъ изъ 425 криптографическихъ знака, означающихъ: „Изволеніемъ преблагаго и прещедраго Бога нашего и заступленіемъ милостивыя заступницы Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и за молитвъ отца нашего и милостиваго заступника преподобнаго Саввы чудотворца и по обѣщанію и по повелѣнію раба Христова царя Алексѣя и отъ любви своея душевныя и отъ сердечнаго желанія слитъ сей колоколъ въ домъ Пресвятыя Богородицы честнаго и славнаго Ея рождества и великаго и преподобнаго отца нашего Саввы чудотворца, что въ Звенигородѣ, нарицаемый Сторожевскій". Верхняя же надпись (изъ 6-ти строкъ) сдѣлана по славянски, она указываетъ дату устроенія колокола (... „слитъ сей колоколъ... въ лѣто отъ сотворенія свѣта 7176, а отъ воплощенія единороднаго Божьяго Слова 1667 мѣсяца сентября въ 25 день... Лилъ мастеръ Александръ Григорьевъ") и перечисляетъ членовъ царскаго семейства и православныхъ патріарховъ (Паисій александрійскій, Макарій антіохійскій и Іоасафъ Московскій и всея Россіи), жившихъ въ то время. (См. стр. 106).

42.

Окно въ алтарной стѣнѣ храма Преображенія Господня съ сохранившимися изразцовыми наличниками XVII вѣка. (См. стр. 106).

43.

Иконы XVII вѣка, находящіяся въ Троицкой церкви Саввина-Сторожевскаго монастыря на правомъ столбѣ въ рѣзномъ золоченномъ иконостасѣ: 1. Соборъ архангела Гавріила, 2. Борисъ и Глѣбъ, 3. Муч. Ѳеодоръ Тиронъ, 4. Преп. Евѳимій Суздальскій и 5—въ рединѣ — Св. великомученикъ Димитрій Солунскій, икона „въ дѣяніяхъ или чудесѣхъ", т. е. съ изображеніями на поляхъ въ отдѣльныхъ клеймахъ событій изъ житія святого. Въ центральномъ изображеніи св. мученикъ представленъ стоящимъ, въ правой рукѣ держитъ восьмиконечный крестъ, лѣвую руку держитъ у пояса, онъ—въ воинскихъ доспѣхахъ, сверхъ которыхъ накинута мантія. Въ греческомъ иконописномъ подлинникѣ изображеніе св. Димитрія описывается такъ: „Св. Димитрій младъ, брада зачатіе". Въ Строгановскомъ подлинникѣ св. Димитрій представленъ въ воинскихъ одеждахъ, въ лѣвой рукѣ круглый щитъ съ омфаломи въ видѣ человѣческаго лица. (Тоже въ лицевомъ Большаковскомъ здѣсь у него въ лѣвой рукѣ копіе. См. Подлинникъ иконописный. Изданіе С. Т. Большакова подъ редакціей А. И. Успенскаго). Въ Софійскомъ подлинникѣ подъ 26 октября читаемъ: „Святого славнаго великомученика Христова Дмитріа Селуньскаго Мvроточца. Великомученикъ Христовъ Дмитрей Селуньскій. Доспѣхъ пернастъ, санкиръ" (тоже и въ Строгановскомъ подлинникѣ) „съ бѣлилы: приволока празелень" (тоже и въ Строгановскомъ); „препоясанъ ширинкою съ лѣваго плеча подъ правую руку, рукавъ исподъ риза кеноварь; въ правой руцѣ копье, а въ лѣвой мечъ въ ножнѣхъ, колѣнцы голы". Въ сводномъ подлинникѣ: „Святаго и славнаго великомученика Дмитрія Селунскаго, пострада въ лѣто 5796; подобіемъ младъ, вооруженъ, доспѣхъ пернатъ, риза верхъ празелень, исподъ киноварь, препоясанъ ширинкою съ лѣваго плеча подъ правую руку, въ рукѣ копіе да свитокъ, а въ лѣвой мечъ въ ножнахъ; а въ свиткѣ написано: „Боже, въ помощь мою вонми, Господи, помощними потщися, яко Ты еси терпѣніе мое, Господи, Господь упованіе мое отъ юности моея, въ Тебѣ утвердихся, отъ утробы отъ чрева матери моея, Ты еси мой покровитель". Въ приведенныхъ указаніяхъ подлинниковъ данъ общій типъ Великомученика. „Что же касается, говоритъ проф. Н. В. Покровскій,—частностей костюма, то онѣ представляются не всегда одинаковыми,—и это вѣрно не только по отношенію къ памятникамъпозднѣйшей эпохи греческаго и русскаго искусства, но и къ древнимъ византійскимъ и русскимъ,—явленіе обычное въ исторіи византійскаго и русскаго искусства. Прослѣдить всю исторію этихъ видоизмѣненій и разнообразія въ костюмѣ слишкомъ трудно. Двѣ основныя иконографическія формы извѣстны въ изображеніи великомучениковъ Георгія и Димитрія; иногда они представляются стоящими, иногда въ видѣ всадниковъ на коняхъ. Первая форма и есть древнѣйшая: ее встрѣчаемъ, между прочимъ, въ византійскихъ эмаляхъ собранія А. В. Звенигородскаго; но въ этихъ изображеніяхъ костюмъ, конечно, отличается не только отъ русскихъ изображеній, а и отъ поздне-греческихъ; притомъ онъ здѣсь не полонъ, такъ какъ святые изображены только по грудь. Проф. Кондаковъ изъяснилъ съ достаточною подробностію ихъ типы и костюмъ, но аттрибуты ихъ—крестъ въ рукѣ и простертая длань изъяснены неправильно. Въ византійской и русской иконографіи, какъ извѣстно, крестъ и простертая длань суть *аттрибуты мученика*, символы исповѣданія, а отнюдь не означаютъ „моленія" и не представляютъ „воспроизведенія реальнаго обряда раздачи крестовъ императоромъ главнымъ чинамъ въ праздники", какъ объясняетъ это авторъ [1]).

Къ памяти св. Димитрія Солунскаго славяне и, въ частности, русскіе всегда относились съ особеннымъ почтеніемъ. Въ древней Руси были распространены иконы съ изображеніемъ этого мученика. Въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ имѣется икона съ изображеніемъ Димитрія, написанная на гробовой доскѣ его, принесенной во Владиміръ 1197 года, а въ 1380 году отсюда въ Москву, икона эта переписывалась, какъ значится на ней [2]), въ 1517 и 1701 году („1701 г. обновленъ сей святой образъ. Писалъ Кириллъ Улановъ по древнему начертанію". На гербѣ великаго князя Димитрія Іоановича Донского изображался св. великомученикъ Димитрій въ панцырѣ, съ сіяніемъ на головѣ и съ знаменемъ

[1]) Проф. Н. В. Покровскій. Сійскій иконописный подлинникъ.

[2]) Надписи на этой иконѣ приведены у насъ въ сочиненіи: „Переводы съ древнихъ иконъ, собранныя Гурьяновымъ". М. 1902 г. Стр. 110.

въ рукѣ [1]). Иногда его представляютъ сидящимъ въ креслахъ, голова у него обнаженная; въ правой приподнятой рукѣ копье, а въ лѣвой—мечъ, позади его щитъ, на груди образъ Спасителя и зеркало. По краямъ иконы изображены чудеса. Таковы двѣ иконы въ Новгородѣ въ Дмитріевской церкви, на торговой сторонѣ; на одной изъ нихъ надпись: „Лѣта 7207 (1699) писалъ образъ сей царевъ изографъ Кириллъ Улановъ. Построенъ сей святей образъ тщаніемъ Московскаго Благовѣщенскаго собору священника Стефана Парфентьева въ поминовеніи души великихъ государей и духовника Меркурія Гавриловича и о ихъ родителѣхъ“ [2]). Въ Устюгѣ, Вологодской губерніи, въ Дмитріевской церкви замѣчательна, какъ мѣстная святыня, икона св. Димитрія, гдѣ онъ изображенъ сидящимъ на сѣдалищѣ съ подушкой, въ латахъ, съ мечомъ въ рукахъ [3]). (См. прилож. 60).

[1]) Собраніе государственныхъ грамотъ и договоровъ. Т. I. Стр. 51.

[2]) М., В. и А. П. Успенскіе. Очеркъ церковныхъ древностей города Риги. М. 1900 г. (Отдѣльный оттискъ изъ III-го тома Трудовъ X-го Археологическаго Съѣзда въ Ригѣ). Стр. 46; ср. Архим. Макарій Археологич. опис., т. II, стр. 110.

[3]) Вологодскія Епархіальныя Вѣдомости за 1875 г. № 7.

Александръ Успенскій.





Le Monastère de St.-Sabba à Storojy.

Le Monastère de St.-Sabba se trouve à Storojy, élévation du terrain qui est à une distance de $1^1/_2$ verstes de Zvienigorod et à 50 verstes de Moscou.

St.-Sabba, le fondateur du monastère, fut un des premiers disciples de St.-Serge, et ce fut dans la laure de St.-Serge que le prince Youry Dmitriéwitch de Zvienigorod eut l'occassion de connaître le saint.

Il en fit son confesseur et le pria de venir avec lui dans la ville de Dmitrow „pour donner la bénédiction à sa maison et pour rester avec lui et fonder un monastère dans sa patrie, à Storojy près de Zvienigorod". L'emplacement choisi pour le monastère était pittoresque et dans la vie du saint il est comparé avec un paradis terrestre, semé de fleurs odorantes. La fondation eut lieu entre 1398 et 1399 et se borna au début à l'érection d'une église en bois, en l'honneur de la nativité de la Vierge, et d'une petite cellule pour le saint. Mais le prince fit bientôt reconstruire l'église en pierre, construction qui subsiste encore de nos jours. Le saint décéda le 3 décembre 1400 et fut enseveli dans l'église de la Nativité, du côté droit.

Peu à peu le monastère commença à s'agrandir et à s'enrichir grâce aux faveurs du prince et des boyars, surtout lorsque la nouvelle de miracles accomplis par le saint commença à se répandre. En septembre 1548 Jean le Terrible, accompagné de sa femme Anastasie Romanowna, vint ici et y trouva quatre-vingts moines et onze choristes dans chaque choeur. Jean le Terrible octroya au monastère plusieurs chartes, pour garantir ses droits et privilèges.

Le czar Féodor Ioannowitch vint au monastère en 1592, pour y faire ses dévotions pendant le carême. En 1606, lors du passage du faux Dmitry par le village de Viazémy à 14 verstes du monastère, les polonais le dévastèrent et le saccagèrent et soumirent les moines à la torture par le feu. Il paraît que le second faux Dmitry avait conçu, en septembre 1608, le plan de faire retirer les reliques du saint de leur sépulture, ce qui devait, dans son idée, lui attirer à lui et à Marina, sa femme, les sympathies du peuple. Le czar Michel Féodorowitch vint plusieurs fois au monastère pour y passer parfois quelques

jours, mais ce fut le czar Alexis Mikhaïlowitch qui y vint le plus souvent. En janvier 1652 il y arrive pour le descellement des reliques du saint, dont le haut renom est rattaché par la tradition à la légende suivante. „Le czar Alexis Mikhaïlowitch était allé à la chasse dans les forêts de Zvienigorod, au mois de décembre de l'année précédant le descellement des reliques. La suite s'étant dispersée pour rechercher la tanière d'un ours, il resta seul, lorsque l'ours apparut subitement et se jeta sur lui. Le czar, se voyant dans l'impossibilité de se défendre, se crut voué à une mort certaine. Mais en ce moment un vieillard apparut à ses côtés, et l'ours s'enfuit en même temps. Demandé qui il était le vieillard répondit qu'il se nommait Sabba et qu'il était un des moines du monastère de Storojy. A ce moment quelques personnes de la suite s'approchèrent du czar et le vieillard se rendit au monastère. Bientôt le czar Alexis Mikhaïlowitch vint lui-même au monastère et s'enquit auprès de l'archimandrite au sujet du moine Sabba, croyant que c'était un moine qu'il ne connaissait pas et qui s'était établi au monastère. Mais l'archimandrite répondit qu'il n'y avait pas de moine de ce nom chez eux. Alors le czar, en jetant un regard sur l'image du saint, comprit que c'était lui qui avait été le moine, et fit célébrer un Té Deum et visiter son tombeau". Le 16 janvier 1652 le czar se rendit à Zvienigorod pour la découverte des reliques de St.-Sabba le thaumaturge, accompagné du saintissime Joseph, patriarche de Moscou et de toute la Russie, et du métropolite de Novgorod, Nicon. Le 19 janvier les reliques impérissables du saint furent déposées dans une nouvelle bière en chêne, placée du côté droit de la cathédrale près de la porte méridionale menant à l'autel. La cérémonie religieuse de la découverte des reliques fut accomplie le lendemain par le patriarche. Le czar donna ce jour là 3000 roubles au monastère et le métropolite Nicon donna 50 roubles.

Le 3 décembre 1657 le czar donna de nouveau 1000 roubles et nous possédons encore l'inscription du caissier Misaïl Bogdanow, remémorant ce fait, ainsi qu'une lettre que le czar écrivit le même jour d'ici à sa famille. Pendant ses visites fréquentes le czar ne cessa de faire de généreux dons au monastère ainsi qu'aux moines, tandis que les filles du czar envoyaint à la cathédrale de la nativité de la Vierge des chasubles, des nappes d'autels et d'autres objets brodés par elles. Le czar y avait son confesseur à lui, l'archimandrite Nikanor. Deux semaines avant son arrivée pour la fête du saint le czar envoyait au monastère ses brasseurs pour y préparer l'hydromel, la bière, le kwas etc.

Une semaine avant la fête l'archimandrite et le cellérier se rendaient à Moscou pour inviter le czar, et après le retour du czar à Moscou, après les dévotions, l'archimandrite venait encore une fois, pour féliciter le tzar. Chaque année au commencement du mois d'août on envoyaît au czar, sur sa demande, de l'huile et de l'eau bénite pour la bénédiction des semailles de sa propriété d'Ismailowsk.

Le czar Féodor Alexéïéwitch se rendit le 5 décembre 1676, l'année de son avènement an trône, à pied au monastère de St.-Sabba, et y arriva le 8. Le 6 septembre 1680 il y alla de nouveau à pied, conformément à un voeu fait par lui et il y arriva le 7.

A ce moment il envoya une nouvelle châsse pour les reliques, châsse que le czar Aléxis Mikhaïlowitch avait déjá eu l'intention de faire exécuter.

En 1682, an commencement de septembre, les czars Pierre et Jean

Alexéïewitch, la czarewna Sophie et la czarine Natalie Kirillowna passèrent quelque temps au monastère pendant l'insurrection des strelitz, et c'est d'ici qu'ils se rendirent vers le milieu du mois dans le monastère de Troïtzy.

En 1740 la Césarevna Elisabeth Pétrowna y vint, un an avant son avènement au trône; elle y fut aussi le 13 juillet 1749.

L'impératrice Cathérine y vint en 1762 après son couronnement, et le 18 septembre 1775. La dernière fois elle s'y rendit en venant du monastère Voskrésensky. A dix heures et demi, lisons-nous dans le journal du fourrier de la chambre, Sa Majesté Impériale arriva au monastère et fut reçue á la porte sainte par son Eminence Platon, Archevêque de Moscou et de Kalouga, accompagné des archimandrites Eustache Sawinsky et Avvakoum Bogojavlensky et des moines, dans leurs vêtements sacerdotaux; son Eminence, la croix vivifiante en main, félicita sa Majesté á l'occasion de son heureuse arrivée en une courte allocution. Après que sa Majesté eut baisé la croix elle se rendit, précédée des religieux et des choristes chantant des paroles appropriées á l'occasion, á l'église où la liturgie commença. Celle-ci fut célébrée par l'éminentissime Platon avec le concours des archimandrites et des religieux. Après la liturgie Sa Majesté permit aux religieux de lui baiser la main et se rendit dans les cellules des archimandrites où elle prit le dîner avec les personnes de sa suite et les invités, en tout 25 personnes. En dehors des personnes de la suite furent invités: l'éminentissime Platon de Moscou, Eustache Sawinsky, Avvakoum Bogojavlensky, Iéronyme prieur du monastère de St.-Sabba, Pierre Vasiljévitch Chitrov et le voïevode de Zvienigorod, Ioudine.

Après la table Sa Majesté se rendit à l'église où elle baisa les icones et les reliques de St.-Sabba, et de l'église accompagnée du son des cloches ainsi que des religieux elle se dirigea vers les équipages et prit place dans sa voiture pour continuer sa route vers Moscou.

En 1812, pendant l'invasion des français, le vice-roi Eugène Beauharnais, dont les ducs de Leuchtenberg sont les descendants, occupa Zvienigorod avec une division de 20.000 hommes. Le vice-roi arriva le même soir au monastère avec une garde peu nombreuse et passa la nuit dans les appartements du palais. Le lendemain matin il vint à la cathédrale, y examina l'iconostase et, s'étant approché de la châsse du saint, demanda à trois moines qui se trouvaient là: „Ce vieillard, dort-il ici depuis longtemps?“—„Le cinquième siècle“, lui répondit-on. Alors le vice-roi donna l'ordre de fermer la cathédrale et d'y apposer ses scellés, et pendant toute la durée du séjour du vice-roi à Zvienigorod le monastère fut gardé par trente soldats. L'officier préposé á la garde raconta cet incident au fils du prêtre de Zvienigorod en expliquant en même temps la cause de cette manière d'agir du vice-roi vis-á-vis du monastère. Pendant la nuit que celui-ci avait passé dans le monastère le saint lui était apparu pendant son sommeil et lui avait ordonné, sous menace, de garantir le monastère contre toute déprédation. L'affaire ne passa cependant pas sans rapine. Quelques couronnes d'argent furent arrachées des icones, ainsique des lampes, des calices, des croix, un encensoir, trois couvertures, sept nappes, noeuf ceintures, quelques vêtements et cinq cercles en argent de la châsse du saint. Dans le palais trois anciens poêles de faïence furent endommagés, le lit du czar Alexis Mikhaïlowitch fut brûlé, deux fauteuils du même tzar furent déchirés, quatre canapés furent détériorés et deux portraits de Pierre I et de la czarewna Sophie, „d'un travail pictural précieux et rare peints à Rome“, furent emportés, etc. etc.

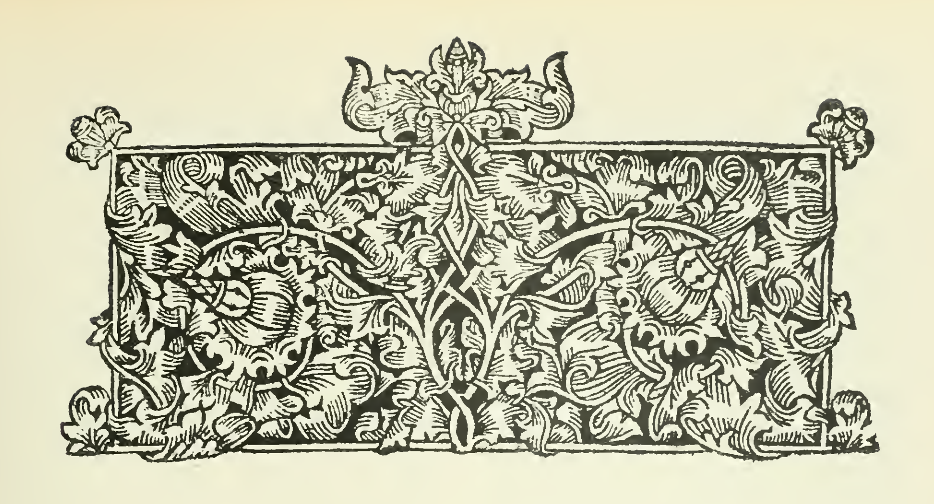
En 1818 le monastère fut visité par les impératrices Marie Féodorowna et Elisabeth Alexéïewna; en 1837 par le grand-duc héritier Alexandre Nicolaïewitch, en 1839 pas l'empereur Nicolas, par l'héritier, par le grand duc Michel Pawlowitch et le duc Maximilien de Leuchtenberg, en 1841 par l'héritier avec son épouse. L'empereur Nicolas fit don au monastère d'une somme de 1.000.000 de roubles. En 1869 l'impératrice et la grande duchesse Marie Alexandrowna visitèrent le monastère. Lévêque Léonide les reçut près de la porte du monastère avec un discours très deplacé sous les rayons ardents du solleil de juillet.

Cet aperçu nous montre de quelle attention le monastère de St.-Sabba a toujours joui de la part de la Famille Impériale.

Alexandre Ouspensky.

Moscou, le 4 septembre 1903.





Antiquités du monastère de St. Sabba à Storojy.

Vue du monastère de St.-Sabba à Storojy du sud-ouest. (V. p. 91).

La tour rouge ou tour des czars et la porte sainte furent érigées en même temps que l'enceinte en pierre et les six [1]) autres tours du monastère, sur l'ordre du czar. Alexis Mikhaïowitch de 1650 à 1654.

La cathédrale de la nativité de la Vierge. (V. p. 94.).

La palais du czar Alexis Mikhaïlowitch. Ce palais se trouve à l'ouest de la cathédrale et mesure 50 sagènes sur 5. Il fut construit sur l'ordre du czar Alexis Mikhaïlowitch pour lui servir de demeure pendant ses séjours. Ce palais fut définitivement achevé à la fin du XVII s. pendant le règne de la czarewna Sophie, sous les czars Pierre et Jean. En 1742 il y eut un incendie au palais, mais l'impératrice Catherine ordonna en 1775 de le restaurer pour y installer le séminaire religieux. (V. p. 95).

Portrait du czar Alexis Mikhaïlowitch, se trouve dans la grande salle du palais. (V. p. 96).

La cathédrale de la nativité de la très sainte Vierge, de l'ouest. (V. p. 97).

[1]) Pendant la seconde moitié du XVIII s l'une des tours, qui se trouvait entre celles du nord-ouest et celles du sud-ouest, fut démolie, et actuellement il y a six tours sur la muraille du monastère. (V. p. 92 et. 93).

L'entrée de la cathédrale, du nord (V. p. 96). La cathédrale de la nativité fut primitivement construite par St.-Sabba en bois à la fin du XIV s. Mais bientôt, au commencement du XV s., le prince Ioury Dmitriewitch de Zvienigorod donna au saint „assez d'or et beaucoup de villages et assez de propriété pour la construction du monastère“ et l'aida à construire une cathédrale en pierre en place de celle en bois; cette cathédrale subsiste encore.

L'iconostase de la cathédrale de la nativité, en cinq rangées. La rangée inférieure est posée sur une base de bois couverte de cuivre argenté. La porte sainte, les icones principales, les portes méridionale et septentrionale sont séparées par des pilastres avec des chapiteaux. Les intervalles entre les icones et les pilastres sont couverts d'argent bosselé et doré sur bois. Les quatre rangées supérieures de l'iconostase sont posées sur quatre poutres, dont trois sont couvertes d'une garniture en argent doré. Cet iconostase a été construit par les ouvriers du czar, sur l'ordre d'Alexis Mikhaïlowitch. (V. p. 98).

Châsse [raka] et tabernacle pour les reliques de St.-Sabba de Storojy, près des portes méridionales menant à l'autel dans la cathédrale de la nativité. Cette châsse fut exécutée par le czar Fedor Alexeïewitch en 1680, elle est en bois de

tilleul longue de 2 archines et $7^1/_2$ verschoks au milieu, sur 2 arch. et 9 v. au deux bouts avec les corniches; en largeur 15 v. au milieu, et en bas avec la plinthe une archine; à l'intérieur elle est recouverte de velours cramoisi; extérieurement elle est recouverte de trois côtes de feuilles bosselèes en argent doré. Sur les côtès se trouvent quatre ronds dans lesquels des inscriptions sont imprimées, relatant des faits de la vie du saint. Le rond qui se trouve près de la tête du saint porte l'inscription suivante:

„En l'année 7188, le 17-me jour du mois de mars par la grâce de Dieu le très pieux Seigneur czar et Grand Duc Fédor Alexeïëwitch, autocrate de toute la grande et de la petite et de la blanche Russie, a fait exècuter cette châsse en argent doré pour le grand thaumaturge Sabba de Zvienigorod, pour la mémoire éternelle de son père d'heureuse mémoire le pieux Seigneur czar et Grand Duc Alexis Mikhaïlowitch,autocrate de la Russie entière, de la grande, de la petite et de la blanche et pour la mémoire de sa parenté royale". Le couvercle de la châsse est en bois de cyprès, longue dans la transversale avec la plinthe de 2 arch. $9^1/_2$ v., en haut de 2 ar. $7^1/_2$ v., la largeur est de 15 v. dans le transversale, de $19^3/_4$ en haut. Elle est recouverte extérieurement de brocart d'or avec des ramages dans lesquels des croix sont brodées sur fond d'or. Dans l'intérieur du couvercle l'image de St.-Sabba, dans toute sa longueur, en vêtement d'argent doré, fut refaite en 1755. Le tabernacle actuel au-dessus des reliques du saint a été fait le 17 juillet 1847. Il est en cuivre avec argent plaqué, sur quatre colonnes octogonales, ayant chacune en bas un chapiteau orné de figures ciselées. En haut se trouvent du côté de devant des figures ciselées et des grappes de raisin, entre les figures deux icones de St.-Sabba et du Sauveur, peintes sur cuivre; des côtès se trouvent quatre chérubins et audessus l'oeil tout voyant du Seigneur avec une auréole. Le tabernacle est surmonté d'une croix sur une tulipe. (V. p. 99).

Poêle pour la châsse de St. Sabba de Storojy. Au milieu de la poêle l'image de St.-Sabba est brodée en vêtements de moine-ascète, trois doigts de la main droite pliés, dans la gauche un rouleau. Dans l'auréole du saint, couverte de perles fines, il y a deux almandines et trois saphirs bleus, sertis dans de l'or. Au-dessous de l'auréole sur le vêtement il y a deux croix à quatre branches, sur l'étole, près de la main gauche, une croix à huit branches. Les croix et les contours des mains sont cernées de perles fines. Des deux côtés de la tête du saint l'inscription suivante est brodée en lettres liées entre elles: „St.-Sabba, le taumaturge de Storojy". Au-dessus de l'auréole du saint l'image de la trinité de l'ancien Testament est brodée, avec l'inscription: St. Trinité, sous forme de trois anges, tenant des crosses, assis à une table couverte de plats. Les auréoles des anges et l'inscription sont ornées de perles fines. Sur les pans de la poêle, sur atlas couleur cerise, une inscription brodée d'or témoigne que cette poêle à été commencée en 1648 sous le czar Alexis Mikhaïlowitch et achevée en 1649 sous le czar Fédor Alexéiéwitch. Autour de l'inscription une bordure brodée d'argent. La poêle est doublée de damas vert. (V. pl. 49).

Nappe d'autel du XVII s., don du czar Alexis Mikhaïlowitch; elle porte, brodée d'or et de soie, l'image de St.-Sabba de Storojy et ses actes, comme sur l'icone devant sa châsse. (V, p. 103).

Un croix d'autel, argent doré et bosselé, huit branches, du côté supérieur les branches sont recouvertes jusqu'au manche de grandes perles fines, en tout 192; sur la croix il y a quatre saphirs bleus, quatre èmeraudes et une almandine. Au-dessus du crucifix il y a deux anges. Au-dessus du Sauveur l'inscription: Jésus Christ, Roi de la Gloire, en slavon. Près de la croix se trouvent la Vierge, Marie, Jean l'Evangéliste et le centurion. La croix renferme beaucoup de particules de reliques.

Une inscription sur le manche dit que c'est un don du czar Alexis Mikhaïlowitch et de la czarine. (V. pl. 50).

Un évangile in folio, imprimé à Moscou en 1644 [7152]. La planche supérieure de la reliure est en or martelé avec émail et ornée de pierres fines. An milieu dans un médaillon il y a la Rèsurrection, montrant le Sauveur descendant à l'enfer. L'inscription porte: Rèsurrection de Notre Seigneur Jésus Christ. Au-dessus du médaillon il y a une croix à huit branches entourée d'anges. Des médaillons dans les quatre coins montrent les quatre évangélistes écrivant leurs évangiles. Sur les rainures qui forment le cadre du médaillon central nous lisons que cette croix est un don du tzar Alexis Mikhaïlowitch et de son épouse, 1650. (V. pl. 50).

Calice et objets y appartenant, une patène, un support, une cuiller et une lance, don du czar Alexis Mikhaïlowitch en 1651.

Sur le calice il y a quatre saphirs bleus et quatre émeraudes, sur la patène deux saphirs, une émeraude et une almandine, sur le support un saphir bleu et sur la cuiller une almandine. Sur le dessous il y a l'inscription au sujet du don. (V. pl. 51).

Quatre encensoirs en argent doré, du XVII s., avec des inscriptions; trois des encensoirs ont été donnés au monastère en 1650 (l e. 30 octobre 7159); le quatrième encensoir porte une inscription grecque. (V. pl. 52).

Bassin pour la bénédiction de l'eau, en argent, extérieurement en partie doré, avec deux cercles dans des gueules de lion; elle pèse $16^1/_2$ livres. L'inscription mentionne qu'elle a été donnée en 1649. (V. pl. 52).

Bassin moins grand, également en argent; don de l'archévêque de Smolensk, Philarète, 1661. (V. pl. 52).

Deux panagies. L'une d'elle a été donnée en 1661 par Philaréte, archevêque de Smolensk; sur cette panagie il y a une image du Tout-Puissant, assis sur son trône, sur chacun des quatre côtés un chérubin. Elle est semée de perles fines et ornée de pierres précieuses. Sur l'anse l'icone du Sauveur non faite de main d'homme. La chaîne en or. Cette panagie renferme des particules de reliques, entre autres de St. Sabba. De l'autre côté le texte du crédo est écrit en caractères très fins.—La deuxième panagie est en diamants, avec des saphirs et avec une chaîne en argent doré, faite en 1757.

Quatre croix, dont une, destinée au prieur, en argent avec des saphirs et des émeraudes; la deuxième est unie, en or, avec des reliques, ornée de perles et de pierres; la troisième est en cristal rouge enchâssé dans de l'argent et couverte de petits cristaux blancs; le quatrième doré et uni contient une particule des reliques de St. Alexis le métropolite. Cette dernière croix date du XVII, les autres du XVIII s. (V. pl. 53).

Deux plats en argent du XVII s.; aux bords avec des ornements, des oiseaux, des bêtes féroces (un lion) et d'autres animaux.

Un évangile in folio écrit à la main en 1470, couvert de velours cramoisi; la planche supérieure de la reliure étant en argent martelé: au milieu il y a le crucifiement de Jésus Christ avec les évangelistes, aux quatre coins. L'évangile est orné d'un grand nombre de belles miniatures, comme celle de l'évangéliste Luc, par exemple. A la fin de l'evangile il y a une inscription disant que c'est un don du prince Wladimir Grigorjéwitch Komrin. (V. pl. 54 et. 58).

Psautier manuscrit de la sacristie du monastère de St. Sabba, in folio, en caractères angulaires, avec l'image du prophète Daniel: les caractères du titre sont peints en or. La reliure est en velours vert, sur la première planche les angles, la croix du milieu et les fermoirs sont en argent, sans images, mais ornementés. C'est d'après ce psautier que le czar Alexis Mikhaïlowitch apprit à lire. (V. pl. 55 et. pag. 100).

Mitre donnée en 1650 par le czar Alexis Mikhaïlowitch à Varlaam, premier archimandrite du monastère de St. Sabba. En haut il y a une icone en or de la nativité de la Vierge, entourée de perles fines, ensuite une croix en perles fines. Sur l'icone quatre grappes, comme celles du raisin, également en perles fines. Elle est garnie de franges d'or avec de la soie. D'après l'ancienne estimation elle valait 2093 r. 72 c. En 1824 elle a été refaite, (à gauche, au milieu).

Mitre en velours cramoisi. Sur la mitre il y 682 perles fines de „Kafim". Elle appartint a Trifillius, archimandrite de St.-Sabba, et fut exécutée, conformément à l'inscription, en 1723. (à gauche, l'extrême).

Mitre avec neuf images en émail, ornée de perles, de saphirs et d'émeraudes, (l'extrême à droite).

Couvre-chef de moine-ascète de l'archevêque Philarète de Smolensk. XVII s., faite en étoffe violette et ornée d'images de chérubins. (V. pag. 101).

Chasuble de St. Sabba de Storojy, en taffetas blanc. L'épaulette de velours bleu est brodée d'or, d'argent et de soie, en bandes brisées: la bordure est brodée de soie en zônes en biais. La doublure est en toile colorée. (V. p. 102).

Chasuble donnée d'après la tradition par le czar Alexis Mikhaïlowitch; velours d'or verdâtre, fond rouge. (V. pl. 56).

Chasuble du XVII s., — l'épaulette est brodée d'or et ornée de pierres fines. (V. pl 56).

Chasuble du XVII s., — l'épaulette est garnie de pierres fines.

Chasuble du XVII s., — l'épaulette est garnie de pierres fines.

Ces trois dernières chasubles sont en satin.

Chasuble en velours frappé, du XVII s., sur l'épaulette le crucifiement du Seigneur et beaucoup de saints brodés d'or et de soie. (V. pl. 57).

Deux palitzas, objets faisant partie du

vêtement sacerdotal, avec la représentation de la nativité de la Vierge. (V. pl. 58).

Deux ceintures, dont une avec des houppes, pour prêtres. XVII s. (V. pl. 58).

Linceul. La mise au tombeau du Seigneur y est brodée d'or et de soie. (V. pl. 59).

Dans les quatre angles du linceul sont brodés les évangélistes, écrivant leurs évangiles. St.-Jean y est représenté avec son disciple Prochor. Ouvrage du XVII s.

Manteau de la czarine Marie Iliinichna en moire orange, avec dentelles d'argent, avec des ouvertures sur les côtés.

Un manteau semblable de la czarewna Sophie Alexéïewna, en étoffe de soie de Perse, ornementée de menues herbes et de fleurs sur fond blanc; la longueur est de 1 arch. et 9 v. (V. p. 104).

Le dessus de la pelisse du czar Alexis Mikhaïlowitch, en satin de Perse rouge, avec des herbes et des fleurs d'or.

Ceinture du czar Alexis Mikhaïlowitch en soie de Perse, ornée de bandes transversales de couleur. (V. p. 105).

Tous ces vêtements furent transmis au monastère de St.-Sabba en 1676 par le prikase des affaires secrètes.

Couteau et fourchette avec manches en argent, dans un étui, ayant appartenu au czar Alexis Mikhaïlowitch, comme le dit la tradition. (V. pl. 57).

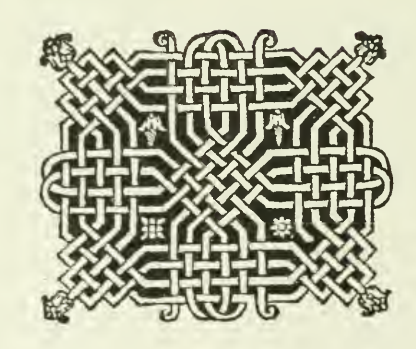
Cathédrale de la Transfiguration du Seigneur, avec clocher. (V. p. 106).

Cette église à une coupole et a été érigée au frais de la czarewna Sophie Alexéiewna et inaugurée le 10 décembre 1693.

Fenêtre du mur de l'autel de l'église de la Transfiguration du Seigneur, avec la bordure de faïence du XVII s. (V. p. 105).

Icone du St.-Grand Martyr Démétrius de Salonique „dans ses actes ou miracles“, c'est à dire avec la représentation de divers événements de la vie du saint en marge dans des divisions séparées. Dans celle du milieu nous voyons le saint martyr debout, un croix à huit branches dans la main droite, la main gauche est appuyée contre la ceinture, il est couvert d'une armure, au-dessus de laquelle il a un manteau. XVII s. (V. pl. 60).

Alexandre Ouspiensky.

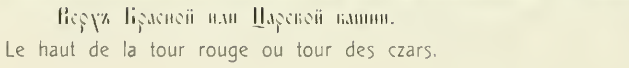


Саввинъ-Сторожевскій монастырь.

Le couvent de St.-Sabba près de Zvienigorod.



Красная или Царская башня и святыя ворота. La tour rouge ou tour des czars et la porte sainte.



Верхъ Красной или Царской башни.
Le haut de la tour rouge ou tour des czars.

Входъ въ святыя ворота.
Entrée de la porte sainte.

Саввинъ-Сторожевскій монастырь. Le couvent de St.-Sabba près de Zvienigorod.



Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы. La cathédrale de la netivité de la sainte Vierge.



Дворецъ царя Алексѣя Михайловича. Le palais du czar Alexis Mikhailovitch.

Саввинъ-Сторожевскій монастырь.
Le couvent de St.-Sabba près de Zvienigorod.

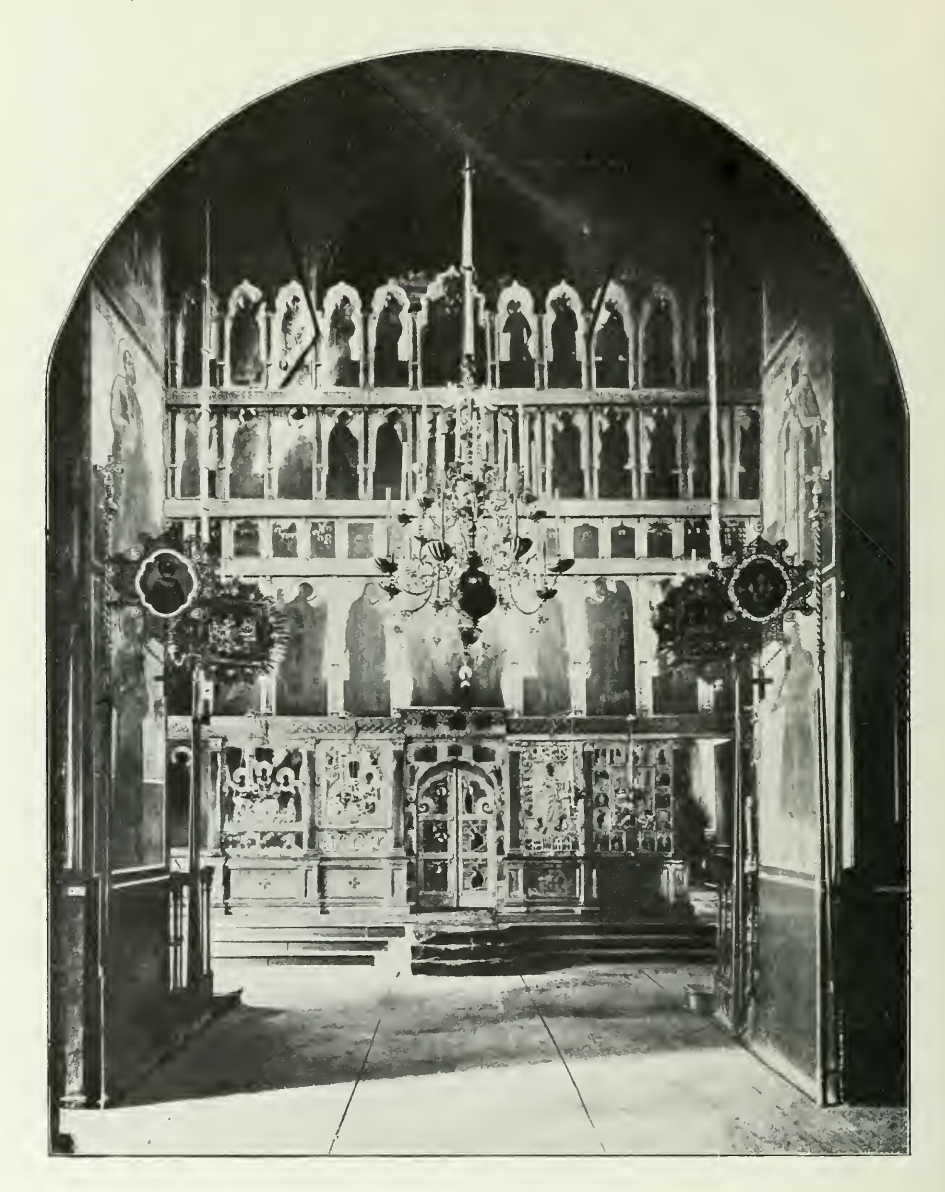


Портретъ царя Алексѣя Михайловича.
Le portrait du czar Alexis Mikhailovitch, XVII s.

Дверь собора Рождества Пресвятой Богородицы съ сѣверной стороны
La porte de l'église de la nativité de la Sainte Vierge.



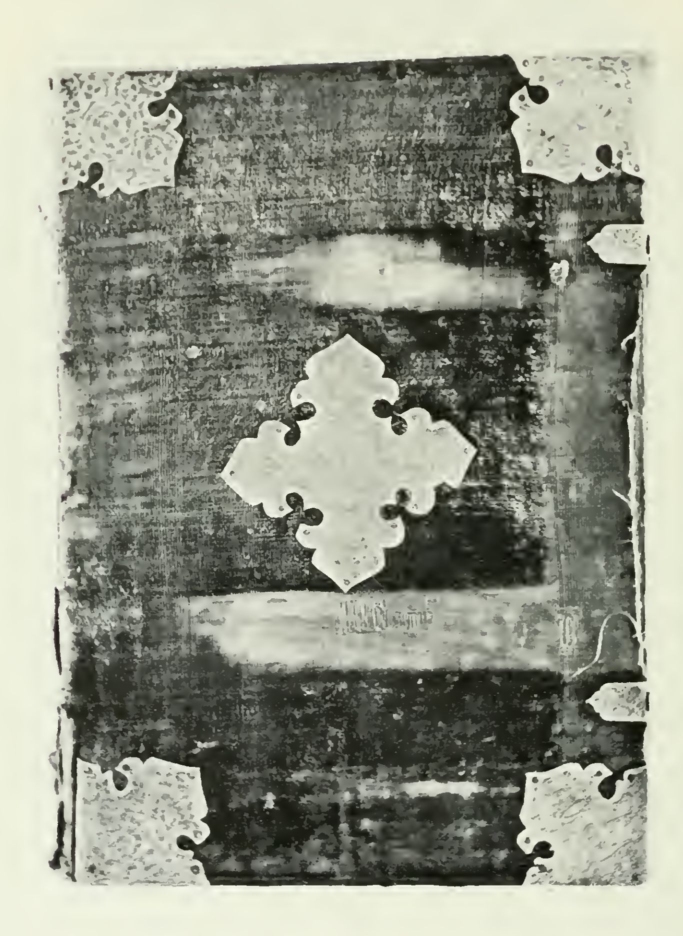
Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы съ западной стороны.
La façade de l'ouest de l'église de la nativité de la Sainte Vierge.



Иконостасъ Рождественскаго собора.
L'iconostase dans l'église de la nativité de la Sainte Vierge.



Рака и сѣнь надъ мощами Преподобнаго Саввы Сторожевскаго.
La châsse et le tabernacle au dessus des reliques de St.-Sabba.



Окладъ псалтири, рукописной, по которой учился читать царь Алексѣй Михайловичъ.
Reliure du psautier en manuscrit, d'après lequel le czar Alexis Mikhaïlovitch apprit à lire.

Саввинъ-Сторожевскій монастырь. — Le couvent de St.-Sabba près de Zvienigorod.

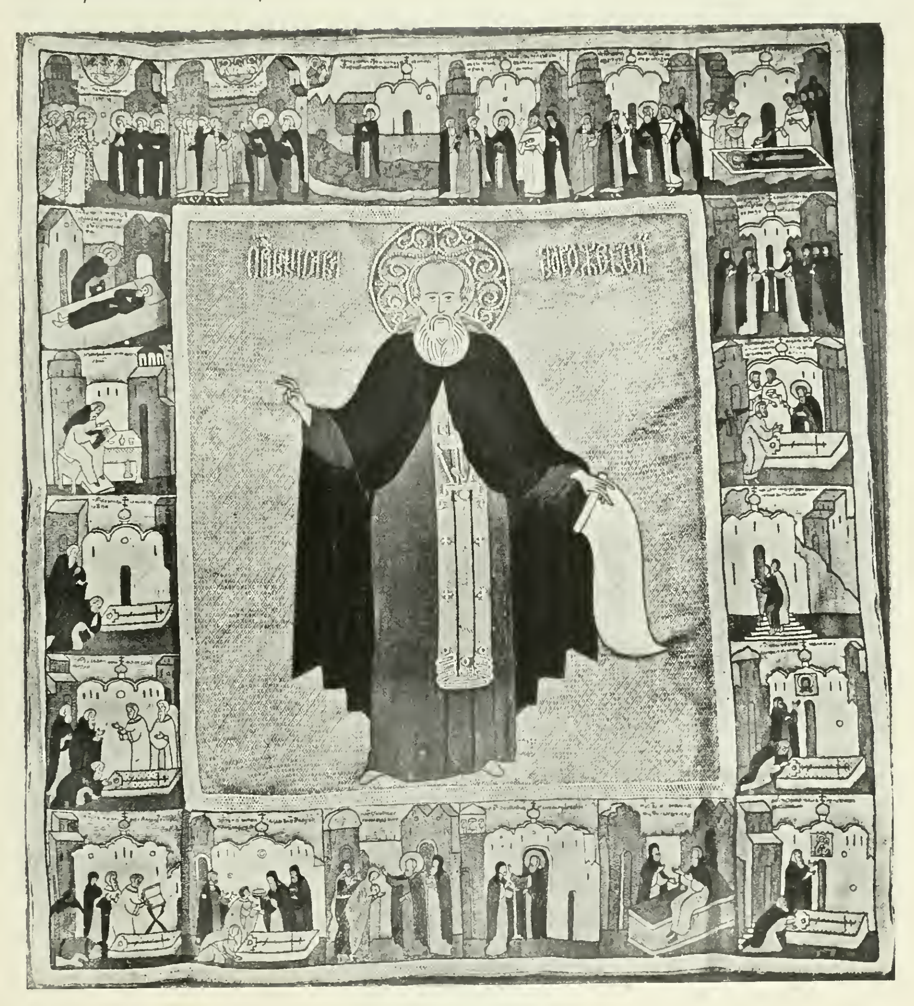


Четыре митры XVII и XVIII вѣка. — Quatre m tres du XVII et du XVIII s.





Фелонь Преподобнаго Саввы Сторожевскаго.
La chacubie de St.-Sabba, XIV sc.



Пелена напрестольная XVII в., шитая шелками и золотомъ, съ изображеніемъ Преподобнаго Саввы Сторожевскаго, въ дѣяніяхъ.

Nappe d'autel du XVII s. brodée de soie et d'or, repersentant les actes de St.-Sabba.



Опашень царицы Маріи Ильиничны и царевны Софіи Алексѣевны.
Manteaux de la czarine Marie Iliinitchna et de la czarevna Sophie Alexéjevna.

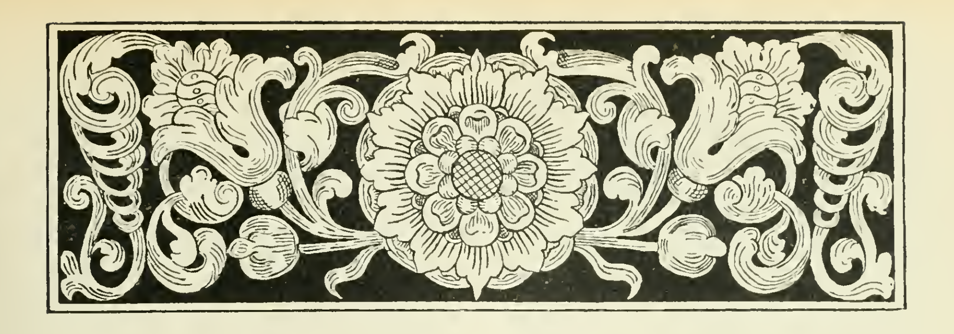
Верхній покровъ шубы царя Алексѣя Михайловича и его кушакъ.
Le dessus de la pelisse du czar Alexis Mikhailowitch et sa ceinture.



Окно въ алтарѣ храма Преображенія Господня съ изразцовымъ наличникомъ XVII в.
Une fenêtre de l'autel de la cathédrale de la transfiguration de Notre-Seigneur avec un chambranle de faïence.



Храмъ Преображенія Господня съ колокольнею 1693 г.
La cathédrale de la transfiguration de Notre-Seigneur avec le clocher de 1693.



ХРОНИКА.

Приложеніе къ сборнику „Художественныя сокровища Россіи“ 1904 г.—№ 5.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Минувшій годъ являлся однимъ изъ самыхъ знаменательныхъ въ жизни Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. 10 декабря Общество въ торжественномъ собраніи праздновало 25-лѣтнюю годовщину со дня принятія званія Предсѣдателя Общества Ея Императорскимъ Высочествомъ принцессою Евгеніею Максимиліановною Ольденбургскою. Въ ознаменованіе этого радостнаго для Общества дня Его Императорское Величество соизволилъ дать на имя Августѣйшаго Предсѣдателя Общества Всемилостивѣйшій Рескриптъ, въ коемъ объявлена ежегодная юбилейная премія имени Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской для выдачи на всероссійскихъ конкурсахъ Общества за лучшее художественное произведеніе.

Четверть вѣка бодро вести впередъ учрежденіе черезъ всѣ направленія жизни искусства составляетъ труднѣйшую задачу, требующую много заботъ и попеченій, щедро всегда полагаемыхъ Августѣйшимъ Предсѣдателемъ нашимъ на пользу и развитіе Общества. Въ искренномъ почитаніи трудовъ своего Предсѣдателя, благодарное Общество имѣло счастье поднести Ея Императорскому Высочеству выбитую ко дню торжества юбилейную медаль и мраморный бюстъ нынѣ Ея, находящійся въ Музеѣ Общества.

Счастливо было Общество сознавать милостивые знаки вниманія Его Императорскаго Величества и другихъ Особъ Царствующаго Дома; въ отчетномъ году на художественныхъ выставкахъ, устроенныхъ Обществомъ, Е. И. В. Государь Императоръ при обзорѣ выставки произведеній французскихъ художниковъ, соизволилъ пріобрѣсти картину художника Руабе. Е. И. В. Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна изволила пріобрѣсти скульптуру художника Леонара и литографію художника Тренкье; при обзорѣ постоянной выставки Общества Е. И. В. Государынею Императрицею Маріею Ѳедоровною и Государемъ Наслѣдникомъ и Великимъ Княземъ Михаиломъ Александровичемъ были пріобрѣтены картины академика А. К. Беггрова; Е. И. В. Великая Княгиня Ольга Александровна и Е. В. Принцъ Петръ Александровичъ Ольденбургскій удостоили Общество принятіемъ званія Дѣйствительныхъ его членовъ.

Среди развитія дѣятельности Общества слѣдуетъ отмѣтить успѣхъ постоянной выставки и аукціонной при ней продажи. Въ теченіе года съ постоянной выставки было продано 72 произведенія, преимущественно молодыхъ художниковъ, а во время аукціоновъ, которыхъ было устроено 4,—450 картинъ и этюдовъ. Сознавая сколь важную поддержку создаютъ начинающимъ художникамъ подобные аукціоны, Общество рѣшило дѣлать ихъ въ зимнемъ сезонѣ ежемѣсячно, съ особымъ вниманіемъ разбирая представляемыя произведенія, трудами экспертной коммиссіи, въ составѣ: М. П. Боткина, Н. К. Рериха Е. А. Сабанѣева и завѣдующаго аукціонами В. И. Зарубина. Послѣдніе аукціоны ясно показали сочувствіе къ этому дѣлу со стороны публики и художниковъ, упрочивая продолженіе устройства аукціоновъ и на будущее время.

При постоянной выставкѣ съ настоящаго года положено основаніе читальни, причемъ для начала предложены для просмотра и чтенія изданія Общества, а также нѣкоторые изъ иностранныхъ журналовъ, получаемыхъ въ редакціи Общества.

Въ отчетѣ прошлаго года уже указывалось на приготовленія къ устройству выставки произведеній французскихъ художниковъ, открывшейся 6-го января 1903 года. Содержаніе выставки было составлено особымъ комитетомъ французскихъ художниковъ подъ предсѣдательствомъ президентовъ обоихъ Парижскихъ Салоновъ гг. Бугеро и Каролюса-Дюранъ. Ближайшее завѣдываніе выставкою принялъ на себя, комиссаръ французскаго правительства по устройству иностранныхъ выставокъ г. Сагліо, уже раньше содѣйствовавшій въ этомъ дѣлѣ комиссару Общества г. Моріесу. По случаю этой выставки Общество удостоилось Высочайшаго посѣщенія Его Императорскаго Величества и Государыни Императрицы.

Съ 14 февраля по 13 марта въ помѣщеніи Общества была выставка „Міра Искусства". Съ 9 апрѣля по 4 мая выставка перваго Художественнаго Дамскаго кружка.

Съ 8 мая по 1 іюня была выставка картинъ и этюдовъ польскаго художника І. Менцыны-Кржеша.

Въ осеннемъ сезонѣ съ 2 ноября по 7 декабря продолжалась выставка акварелей академика Альб. Ник. Бенуа, устроенная имъ въ пользу Художественно-Ремесленныхъ Мастерскихъ Общества. Съ 14 декабря по 30 декабря была выставка картоновъ для мозаикъ проф. В. М. Васнецова.

Всѣ вышеупомянутыя выставки привлекли 23,517 посѣтителей.

На вечернихъ собраніяхъ гг. Членовъ Общества были сдѣланы слѣдующія сообщенія:

1. Е. Г. Шварцъ ознакомилъ собраніе съ частью принадлежащей ему коллекціи рисунковъ русскихъ и иностранныхъ художниковъ.

2. С. Г. Недлеръ, сдѣлалъ сообщеніе: „Художественно-промышленныя Школы Германіи".

3. П. П. Гнѣдичъ прочиталъ свою новую статью: Историческія переспективы".

4. В. П. Шнейдеръ представила собранію обширную коллекцію народныхъ вышивокъ и узоровъ, собранныхъ ею въ Тамбовской губерніи по порученію Этнографическаго Отдѣла Русскаго Музея имени Императора Александра III. При этомъ были выставлены также принадлежащіе Этнографическому Отдѣлу уборы изъ губерній Казанской, Тульской и Владимірской, собранные проф. Н. Н. Смирновымъ и гг. Могилянскимъ и Яновскимъ.

5. И. Я. Билибинъ ознакомилъ собраніе съ результатами своей поѣздки по Вологодской и Архангельской губерніямъ по порученію Этнографическаго Отдѣла Русскаго Музея. Сообщеніе было иллюстрировано фотографическими снимками церковной и бытовой архитектуры Сѣвера.

Всероссійскій ежегодный конкурсъ, состоявшійся 2 февраля 1903 года далъ давно небывалое количество матеріала. 76 художественныхъ произведеній преимущественно по жанру и пейзажу заняли обѣ залы постоянной выставки, причемъ были присуждены слѣдующія преміи:

По гравированію III премія Е. И. В. принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской присуждены В. Мясоѣдову—25 р. По бытовой живописи премія имени В. П. Боткина присуждена М. Иванову за картину „Родная картина"—500 руб. По пейзажной живописи премія графа Г. С. Строганова присуждена Н. Химонѣ—400 руб. По живописи на фаянсѣ или фарфорѣ преміи Свѣтл. князя Ѳ. И. Паскевича присуждены II премія—г-жѣ Ведерниковой—40 руб. и III премія—г-жѣ Лапшиной-Соколовой въ 20 руб. По рѣзьбѣ изъ дерева имени В. Л. Нарышкина II премія присуждена А. Милушкину—40 руб. По лѣпленію III премія графа П. С. Строганова присуждена П. Измайловичу—25 руб.

На послѣднемъ стипендіатскомъ конкурсѣ учавствовали 23 молодыхъ художника, живописцы, скульпторы, граверы и архитектора. Кромѣ учениковъ Высшаго Художественнаго Училища Императорской Академіи Художествъ представили работы бывшіе ученики Школы Общества и ученики частныхъ мастерскихъ. Стипендіи въ отчетномъ году распредѣлились слѣдующимъ образомъ. Съ 1 января по 1 сентября 1903 года стипендіи получали, по 20 рублей ежемѣсячно: г. Теръ-Минасіанцъ (ученикъ проф. П. И. Ковалевскаго), г. Пятигорскій (ученикъ проф. В. В. Матэ); по 15 рублей: г. Симоновъ (ученикъ проф. В. А. Беклемишева), г. Гребельный (ученикъ проф. А. А. Киселева, г. Салогубъ и г. Егоровъ. При обозрѣніи выставки

конкуррентовъ на стипендіи 23-го Сентября, съ сентября 1903 г. по 1 января 1904 года, Комитетъ опредѣлилъ стипендіи слѣдующимъ лицамъ. Стипендіи по 20 рублей въ мѣсяцъ: г. Пятигорскому и г. Бродскому (ученикъ проф. И. Е. Рѣпина); по 15 руб. г. Анисфельду (ученикъ проф. И. Е. Рѣпина), г. Бернштейну (ученикъ проф. И. Е. Рѣпина), г. Теръ-Минасіанцу и г. Егорову (ученикъ натурнаго класса Высшаго Художественнаго Училища).

Ссудами подъ представленныя въ Общество картины въ отчетномъ году пользовались художники: К. Стабровскій, Вас. Маковскій и г. Егоровъ. Желая по мѣрѣ возможности идти навстрѣчу нуждамъ молодыхъ художниковъ, Общество при составленіи текущей смѣты, признало необходимымъ увеличить суммы по статьѣ ссуды и пособія.

Въ отчетномъ году, продолжая дѣло командировокъ заграницу и по Россіи для дальнѣйшаго усовершенствованія, Комитетъ Общества по представленію г. Директора Школы, поручилъ окончившимъ курсъ г-жѣ Новицкой и г-жѣ Ковальской во время заграничной поѣздки ознакомиться съ новѣйшими техническими пріемами работъ по стеклу и по кожѣ. Въ засѣданіи своемъ отъ 8 ноября и за тѣмъ при обзорѣ работъ Школы 21 декабря Комитетъ выразилъ свое полное одобреніе прекраснымъ работамъ вернувшихся изъ командировки г-жъ Новицкой и Ковальской, исполненнымъ съ примѣненіемъ техническихъ способовъ, усвоенныхъ при изученіи заграничныхъ мастерскихъ.

Кромѣ этого минувшимъ лѣтомъ Комитетъ командировалъ секретаря Общества Н. К. Рериха для писанія этюдовъ съ памятниковъ древности средней Россіи. Въ засѣданіи отъ 27 декабря былъ заслушанъ докладъ Секретаря о результатахъ его поѣздки и осмотрѣны этюды (71) имъ во время командировки написанные. Этюды представляютъ изображенія памятниковъ древности: Ярославля, Нижняго-Новгорода, Ростова-Великаго, Суздаля, Юрьева. - Польскаго, Владиміра, Смоленска, Гродно, Ковно, Вильны, Риги, Вендена, Изборска и Пскова. Въ виду значенія изображенныхъ памятниковъ Комитетъ постановилъ выставить этюды Н. К. Рериха на постоянной выставкѣ Общества въ теченіе января 1904 г. для публичнаго обозрѣнія.

На экзаменахъ, происходившихъ въ Рисовальной Школѣ Общества въ маѣ и декабрѣ истекшаго года, Совѣтъ Преподавателей назначилъ слѣдующія награды, утвержденныя Комитетомъ:

7. большихъ серебряныхъ медалей: по классу гравированія г. Мясоѣдову. По классу живописи на фарфорѣ. г-жѣ Ахвердовой, Баизерской, Екатеринѣ Голицинской, Мейгаузенъ и Рейнъ, по классу сочиненія рисунковъ: г-жѣ Гейлеръ.

13 малыхъ серебряныхъ медалей: по классу гравированія г. Гормалеву; по классу живописи на фарфорѣ: г-жамъ Москалевой, Рождественской и Соколовой; по классу сочиненія рисунковъ: г-жамъ Архиповой, Гинце, Клейнъ, Гейлеръ, Кейслеръ, Крюммеръ, Москалевой, Е. Люстихъ, Фридлендеръ.

На тѣхъ же экзаменахъ выданы аттестаты объ окончаніи курса г-жамъ Ахвердовой, Голицинской, Рейнъ и Шеншиной; получили право на аттестатъ присоблюденіи § 16 Правилъ Школы 19 лицъ.

Въ отчетномъ году Школу Общества посѣщали 370 учеяицъ и 761 ученикъ; безплатнымъ обученіемъ пользовались 24 ученицы и 59 учениковъ.

Въ пригородныхъ отдѣленіяхъ Рисовальной Школы число учащихся посѣщавшихъ отдѣленія распредѣлилось слѣдующимъ образомъ. Въ Александровскомъ Отдѣленіи—97, въ Смоленскомъ Отдѣленіи — 118, въ Полюстровскомъ Отдѣленіи — 23, въ Сестрорѣцкомъ Отдѣленіи — 23, въ Ушаковскомъ Отдѣленіи—71.

Въ художественно-ремесленныхъ мастерскихъ втеченіе отчетнаго года состояло 95 учениковъ, пользовавшихся безплатнымъ обученіемъ. Въ декоративно-малярной мастерской работали 34; въ лѣпной—33 ученика; въ литографской—19 учениковъ и въ печатной—9 учениковъ. Окончили полный курсъ Мастерскихъ въ 1903 году, по декоративно-малярной 17 учениковъ, по лѣпной 3, по печатной 2 и по литографской—15.

Итого въ различныхъ художественно-учебныхъ заведеніяхъ Общества обучалось въ теченіе 1903 года 1691 лицо.

Въ составѣ Редакціи журнала Общества „Художественныя Сокровища Россіи“ въ теченіе отчетнаго года произошла существенная перемѣна,—измѣнился составъ редакціоннаго Совѣта, причемъ редакторомъ журнала избранъ заслуженный ординарный профессоръ С.-Петербургскаго Университета А. В. Праховъ и Членами Совѣта, Н. К. Рерихъ, М. П. Боткинъ и П. П. Гнѣдичъ. Въ

1903 году три первыхъ номера изданія Общества были посвящены эпохѣ Петра I, воспроизводя памятники зодчества обиходной утвари и портреты времени Великаго Преобразователя. Слѣдующіе номера журнала были посвящены собранію художественныхъ произведеній Императора Александра III при статьѣ редактора „Императоръ Александръ III какъ дѣятель русскаго художественнаго просвѣщенія". Закончился отчетный годъ изданіемъ художественныхъ сокровищъ дворца въ г. Павловскѣ. Какъ уже указывалось въ отчетѣ прошлаго года вся техническая сторона изданія попрежнему была создана исключительно отечественными силами и всѣ иллюстраціи были исполнены по спеціально заказнымъ фотографіямъ.

Директоръ Музея М. П. Боткинъ въ настоящее время закончилъ выпускъ въ свѣтъ каталога Музея, по мѣрѣ возможности дополнивъ его снимками съ выдающихся предметовъ. Собранія Музея пополнились слѣпками съ Царскаго мѣста изъ Софійскаго собора въ Новгородѣ.

Среди мѣръ, предпринимаемыхъ къ лучшему охраненію богатствъ Музея, Обществу наконецъ удалось, не прибѣгая къ экстреннымъ затратамъ, изолировать помѣщенія Музея тремя желѣзными дверями, такъ необходимыми въ пожарномъ отношеніи.

Кромѣ Комитета, имѣвшаго въ отчетномъ году 27 засѣданій, въ Обществѣ работали: Педагогическій Совѣтъ по художественно-ремесленнымъ Мастерскимъ, Редакціонный Совѣтъ по журналу „Художественныя Сокровища Россіи" и Финансовая Комиссія.

Подготовляя въ засѣданіяхъ своихъ вопросы денежныхъ дѣлъ Общества къ разсмотрѣнію ихъ Комитетомъ, Финансовая Комиссія въ засѣданіи своемъ отъ 27 мая 1903 года выработала, утвержденную нынѣ Комитетомъ, смѣту съ 1 сентября 1903 года по 1 сентября 1904 года въ размѣрѣ 112.355 руб. 47 коп. прихода, при расходѣ въ 111.909 руб., т. е. при остаткѣ въ 446 руб. 53 коп. При этомъ нельзя не отмѣтить, что въ минувшемъ году, не касаясь фондовъ Общества, изъ текущихъ средствъ, представилась возможность окончить счеты, оставшіеся по установкѣ электрическаго освѣщенія въ размѣрѣ 4.000 руб.

Въ минувшемъ году изъ состава Комитета выбывали по прослуженіи въ немъ установленнаго срока члены Комитета А. А. Ильинъ, Е. Е. Рейтернъ и гр. П. Ю. Сюзоръ.

А. П. Сомовъ по недостатку времени и по разстроенному здоровью сложилъ съ себя обязанности Члена Комитета, равно какъ и Кандидатъ С. Н. Митусовъ. Старшій изъ Кандидатовъ Л. Ф. Лагоріо замѣстилъ выбывшаго А. П. Сомова и въ собраніи Дѣйствительныхъ Членовъ Общества 18 мая 1903 года въ Члены Комитета были избраны: А. А. Ильинъ, герцогъ Н. Н. Лейхтенбергскій и Е. Е. Рейтернъ и въ число Кандидатовъ баронъ Л. А. Фредериксъ и П. П. Гнѣдичъ. Вслѣдствіе выбывшаго изъ состава Финансовой Комиссіи гр. П. Ю. Сюзора, Членомъ Комиссіи избранъ П. П. Гнѣдичъ и Предсѣдателемъ ея А. А. Ильинъ.

Въ составъ Ревизіонной Комиссіи вмѣсто сложившаго обязанности Члена Комиссіи Р. Р. Голике въ Общемъ Собраніи 25 мая 1903 года былъ избранъ М. П. Фабриціусъ.

Кромѣ вышеуказанныхъ измѣненій въ составѣ Редакціи журнала, въ отчетномъ году были нѣкоторыя перемѣны въ составѣ преподавателей Школы и руководителей художественно-ремесленныхъ мастерскихъ. Изъ состава преподавателей Школы выбыли преподаватели: г. Бразъ, г. Порфировъ и г. Клеверъ, которые были замѣнены въ натурномъ классѣ г. Аѳанасьевымъ, бывшимъ преподавателемъ фигурнаго класса; въ классѣ стилизаціи цвѣтовъ г-жею Штейнхенъ, окончившею курсъ Школы Общества и командированною Обществомъ въ прошломъ году заграницу для усовершенствованія. Въ мастерскихъ въ виду выбытія заграницу руководителя литографской мастерской Феликса Кларэ, на его мѣсто приглашенъ г. Кюртъ.

Его Императорскому Величеству въ отчетномъ году благоугодно было удостоить пожалованіемъ въ 6 день мая и въ 6 день декабря: орденъ св. Анны III степени Инспектору художественно-ремесленныхъ мастерскихъ Рубцову и преподавателю Школы Федорову. Орденъ Св. Станислава III степени: завѣдующему постоянной выставкою художнику Зарубину; руководителю литографской мастерской французскому подданному Кларэ; преподавателю Рисовальной Школы Рылову и надзирателю классовъ Химонэ.

Званіе потомственнаго почетнаго гражданина преподавателю Школы г. Волковыскому. Серебряную медаль для ношенія

на шеѣ на Анненской лентѣ служителю Пѣтухову.

Въ отчетномъ году въ число дѣйствительныхъ Членовъ Общества вновь вступили: Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Ольга Александровна и Его Высочество принцъ Петръ Александровичъ Ольденбургскій.

Свѣтлѣйшій князь П. М. Волконскій, П. Я. Демидовъ, К. Л. Мазировъ, графъ А. В. Орловъ-Давыдовъ, князь П. А. Путятинъ, С. Ф. Собинъ, А. С. Хрѣновъ, А. А. Юрьевичъ, П. М. Фабриціусъ, В. А. Фроловъ.

Въ число Членовъ-Соучастниковъ вновь вступили: Г. Ѳ. Абатуровъ, А. Е. Бодиско, Л. Б. Бертенсонъ, Н. И. Вильсонъ, І. И. Глыбовскій, Р. В. Кржижановскій, Н. А. Потемкина, Ф. М. Пропперъ, Н. Ф. Роотъ, Ѳ. В. Якимовъ,—а всего 22 лица.

Изъ числа Дѣйствительныхъ Членовъ Общество въ минувшемъ году понесло утрату въ лицѣ скончавшихся: Свѣтлѣйшаго князя Ѳ. И. Паскевичъ-Эриванскаго и Гофмейстера Н. Н. Глуховскаго. Изъ Членовъ-Соучастниковъ скончались: В. И. Герардъ и А. К. Ламанская.

При упоминаніи имени Свѣтлѣйшаго князя Паскевичъ-Эриванскаго нельзя не указать на труды его, принесенные на пользу нашего Общества. Просвѣщенный любитель искусства и науки, покойный князь Паскевичъ въ теченіе 13 лѣтъ съ 1866 по 1879 годъ принималъ ближайшее участіе въ дѣлахъ Общества въ качествѣ Члена Комитета. При созданіи Музея Общества покойный являлся щедрымъ жертвователемъ художественныхъ предметовъ. Затѣмъ длинный рядъ лѣтъ покойный, какъ Членъ экспертной Коммиссіи, участвовалъ въ присужденіи премій на всероссійскихъ конкурсахъ Общества. Еще въ бытность Членомъ Комитета, покойный пожертвовалъ капиталъ, на проценты съ котораго выдаются ежегодныя преміи на конкурсахъ Общества по живописи на фарфорѣ или фаянсѣ.

Къ 1 января 1904 года въ составѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ состояло:

Особъ Императорской фамиліи 17; дѣйствительныхъ членовъ 94; членовъ-соучастниковъ 200; а всего 311 лицъ.

Разныя извѣстія.

☆ Любители нумизматики съ интересомъ отнесутся къ новому замѣчательному пріобрѣтенію Императорскаго Эрмитажа: богатѣйшей коллекціи древнихъ куфическихъ (мусульманскихъ) монетъ, надъ собираніемъ которыхъ трудился всю свою жизнь покойный попечитель кіевскаго учебнаго округа и членъ Академіи Наукъ В. В. Вельяминовъ-Зерновъ. Во вновь поступившей коллекціи, которая находится въ отличномъ порядкѣ и имѣетъ каталогъ, составленный покойнымъ ея владѣльцемъ,— содержится болѣе 18,000 монетъ, изъ которыхъ множество уникъ, т. е. единственныхъ найденныхъ до сихъ поръ экземпляровъ. Собраніе это такъ велико, что превосходитъ собственное собраніе Эрмитажа по отдѣлу мусульманскихъ монетъ

☆ Въ Екатеринодарѣ, какъ передаетъ кореспондентъ „Донск. Рѣчи“, происходило недавно торжественное открытіе подаренной городу г. Коваленко картинной галереи и литературно-археологическаго собранія.

☆ „Волынь“ сообщаетъ, что епархіальное владиміро-васильевское общество постановило взять на себя возстановленіе древней Васильевской церкви въ Овручѣ, въ качествѣ обѣта Богу за благополучный исходъ войны съ японцами, и ходатайствовать предъ Св. Синодомъ и предъ Императорской археологической комисіей о присылкѣ архитектора-археолога для возстановленія плана разрушеннаго храма и для составленія смѣты по его возсозданію.

Эту церковь построилъ въ 997 году Владиміръ Святой. Теперь отъ нея осталась восточная алтарная часть, расположенная въ видѣ трехъ полукружій, изъ коихъ среднее большее занято было алтаремъ, а меньшія боковыя служили мѣстомъ для жертвенника и ризницы, да еще сохранилась часть сѣверной стѣны съ аркою предъ входомъ въ алтарь.

☆ Къ осени этого года предполагается оффиціальное открытіе Суворовскаго музея-памятника, который заложенъ въ началѣ іюня 1901 года. Остановка лишь за двумя большими мозаичными картинами. Эти картины будутъ вдѣланы въ стѣны фасада музея, выходящаго на Кирочную улицу. Обѣ относятся къ войнѣ 1799 года. Одна изъ нихъ представляетъ „Проводы Суворова на войну“. Сюжетъ второй картины —„Переходъ чрезъ Чортовъ мостъ“. Музей сооружается въ русскомъ стилѣ, по проекту архитектора А. И. фонъ-Гогена.

☆ Государю Императору благоугодно было Высочайше повелѣть: двѣ пріобрѣтенныя Его Величествомъ и находившія-

ся въ Зимнемъ Его Величества дворцѣ картины художника Федорова-Керченскаго, изображающія смотръ флота, передать въ даръ кронштадтскому и ревельскому морскимъ собраніямъ.

☆ Для музея Императора Александра III пріобрѣтенъ на послѣдней академической весенней выставкѣ большой портретъ писателя Мордовцева, исполненный почти въ натуральную величину художникомъ Кустодіевымъ.

☆ 6 апрѣля на засѣданіи комитета общества взаимопомощи русскихъ художниковъ были разсмотрѣны проекты по декоративно-архитектурному убранству вокзала Петербурго-Московско-Виндаво-Рыбинской желѣзн. дороги, представленные на конкурсъ, объявленный обществомъ. Поступило до 12 проектовъ. По мнѣнію большинства, закрытой баллотировкой лучшимъ признанъ проектъ В. С. Степанова, которому и присуждена первая премія въ 150 руб., при условіи сдѣлать нѣкоторыя измѣненія въ первоначальной программѣ сообразно указаніямъ комитета общества.

☆ С.-Петербургскими строительными обществами возбужденъ въ настоящее время вопросъ о пересмотрѣ положенія о вознагражденіи за трудъ зодчихъ. Въ основу положенія по вознагражденію строителей въ Россіи предполагается внести постановленія, сдѣланныя на общемъ съѣздѣ американскихъ зодчихъ въ г. Кливлэндѣ въ концѣ 1903 года. Наиболѣе важныя постановленія на этомъ съѣздѣ слѣдующія: за составленіе проектовъ, чертежей, шаблоновъ и т. п., а также за наблюденіе за производствомъ работъ, архитекторъ получаетъ не менѣе 5 проц. дѣйствительной ихъ стоимости, за новыя зданія, стоимостью не ниже 20 тыс. р., а также за памятники, художественную отдѣлку, мебель и т. п. полагается особая дополнительная плата, чертежи и спецификація (подробное описаніе работъ), остаются собственностью строителя, за перестройку существующихъ зданій нормальное вознагражденіе 10 проц. стоимости работъ, на счетъ хозяина производятся химическія и механическія испытанія матеріаловъ, а равно и наемъ техника-спеціалиста, если въ немъ встрѣчается надобность при постройкахъ.

☆ Министерствомъ финансовъ утвержденъ уставъ Русскаго художественно-промышленнаго общества, имѣющаго цѣлью способствовать развитію въ населеніи художественнаго вкуса и пониманія путемъ распространенія теоретическихъ и практическихъ свѣдѣній въ области прикладного искусства. Обществу предоставлено право организовать постоянныя, временныя и передвижныя выставки, издавать періодическіе органы, посвященные вопросамъ художественной промышленности и проч.

☆ *Къ улучшенію ковроваго производства.* Камеръ-юнкеромъ Н. Бурдуковымъ была представлена на благовозэрѣніе Его Императорскаго Величества записка по вопросу о значеніи ковроваго производства въ Закаспійской области и мѣропріятіяхъ, вызываемыхъ въ интересахъ его развитія. Излагая подробно настоящее положеніе производства, Н. Бурдуковъ приходитъ къ заключенію, что, въ интересахъ правильной постановки дѣла, необходимо открытіе складовъ шерсти, красокъ и готовыхъ ковровъ, паласовъ и проч. Первый изъ этихъ складовъ было бы желательно устроить въ г. Мервѣ, на что потребуется единовременный расходъ въ 22.500 р. Функціи этого склада, какъ и другихъ, которые со временемъ могутъ быть устроены въ другихъ центрахъ помимо г Мерва, въ главныхъ чертахъ сводятся къ слѣдующему: 1) покупка сырой шерсти, 2) ссуда шерстью мастеровъ, 3) ссуда растительными красками, 4) организація выставокъ съ выдачей премій и 5) посредничество при сбытѣ.

На всеподданнѣйшей запискѣ Государю Императору благоугодно было, 12-го апрѣля 1904 года, Собственноручно начертать:

„По моему дѣло это заслуживаетъ полной поддержки“.

☆ Открытіе памятника Ермаку Тимофеевичу въ Новочеркасскѣ, по проекту академика Беклемишева, состоялось послѣ молебствія 6 мая.

☆ Работы по сооруженію на площади Маріинскаго театра памятника великому русскому композитору М. И. Глинкѣ быстро подвигаются впередъ. Возведеніе пьедестала уже закончено и приступлено къ постановкѣ самого монумента, лицевая сторона котораго будетъ обращена къ театру. Открытіе памятника послѣдуетъ въ концѣ мая.

☆ По случаю исполнившагося 19-го апрѣля 50-лѣтія художественной дѣятельности извѣстнаго акварелиста, хранителя музея Императорской Академіи Художествъ, академика А. П. Соколова, юбиляру приносили поздравленія профессора академіи, служащіе, бывшіе ученики и

почитатели. Товарищи поднесли А. И. цѣнный подарокъ, а служащие въ канцеляріи академіи—привѣтственный адресъ. Вечеромъ въ общемъ собраніи академіи юбиляра привѣтствовали товарищи-сослуживцы и друзья.

✧ Профессоръ А. И. Куинджи удостоился получить 16 марта слѣдующій рескриптъ августѣйшаго президента Императорской Академіи Художествъ великаго князя Владиміра Александровича:

„Архипъ Ивановичъ. Въ февральскомъ академическомъ собраніи текущаго года вами было сдѣлано заявленіе о пожертвованіи въ собственность Императорской Академіи Художествъ капитала въ 100.000 р. для учрежденія премій на весенней выставкѣ, согласно изложеннымъ вами указаніямъ. Собраніе Императорской Академіи Художествъ, оцѣнивъ по достоинству великодушныя побужденія, приведшія васъ къ рѣшенію сдѣлать Академіи столь значительный даръ, постановило выразить вамъ свою искреннюю благодарность. Одобривъ приведенное постановленіе Академическаго собранія, я, отъ имени Императорской Академіи Художествъ, прошу васъ принять благодарность за щедрое пожертвованіе, которое, я надѣюсь, побудитъ подростающее поколѣніе русскихъ художниковъ къ благородному соревнованію въ плодотворной работѣ на пользу всѣмъ намъ дорогого русскаго искусства. Пребываю къ вамъ навсегда доброжелательнымъ“.

„Владиміръ“.

✧ Изъ состава совѣта Императорской Академіи Художествъ образована особая комиссія для выработки правилъ присужденія премій съ процентовъ на капиталъ въ 100.000 руб., пожертвованный проф. А. И. Куинджи. Комиссія состоитъ изъ профессоровъ В. Е. Маковскаго и М. П. Боткина и художн. П. А. Брюллова подъ предсѣдательствомъ вице-президента Академіи графа И. И. Толстого.

✧ Наши художники откликнулись на доброе дѣло помощи больнымъ и раненымъ воинамъ. Въ помѣщеніи постоянной выставки Общества поощренія художествъ (Морская, 38) открыта была выставка картинъ и скульптуры художниковъ: И. П. Андреолетти, Альб. Бенуа, В. А. Беклемишева, А. Ф. Бѣлаго, П. Н. Вагнера, В. И. Зарубина, А. А. Киселева, М. П. Латри, М. В. Нестерова, Н. К. Рериха, Е. И. Столицы, Н. П. Химона и др., а также нѣсколько вещей издѣлія школы въ селѣ Талашкинѣ княгини М. К. Тенишевой, пожертвовавшихъ свои произведенія въ пользу общины св. Евгеніи, на нужды больныхъ и раненыхъ воиновъ. 29 февраля сего года большинство изъ этихъ произведеній было продано на аукціонѣ Общества поощренія художествъ.

Некрологи.

В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ.

Въ числѣ другихъ жертвъ несчастья, постигшаго броненосецъ „Петропавловскъ“, погибъ и художникъ Василій Васильевичъ Верещагинъ, занимавшій крупное мѣсто въ русскомъ искусствѣ и пользовавшійся всесвѣтной извѣстностью.

Василій Васильевичъ Верещагинъ родился въ 1842 году въ селѣ Любецъ, Череповскаго уѣзда, Новгородской губерніи. Воспитаніе онъ получилъ въ морскомъ кадетствомъ корпусѣ. Съ дѣтства будущій художникъ обнаружилъ склонность къ рисованію, а съ 1858 года въ продолженіе двухъ лѣтъ посѣщалъ петербургскую рисовальную школу. По окончанію курса кадетскаго корпуса, онъ съ 1861 по 1865 годъ числился ученикомъ Академіи Художествъ. Однако на самомъ дѣлѣ онъ въ Академіи почти не учился, а, получивъ въ 1862 году серебряную медаль за эскизъ „Избіеніе жениховъ Пенелопы“, въ томъ же году уѣхалъ въ отпускъ и годы 1863, 1864 и часть 1865 провелъ за границей и въ путешествіи. Сначала онъ побывалъ въ Парижѣ, гдѣ учился въ Ecole des beaux arts, а затѣмъ поѣхалъ на Кавказъ. Результатомъ поѣздки на Кавказъ были рисунки различныхъ типовъ и жанровыхъ сценъ. Художникъ сразу сталъ на свою настоящую дорогу изобразителя этнографическихъ и батальныхъ сценъ. Въ слѣдующіе годы художникъ попеременно, то совершаетъ путешествія на Дунай или въ Туркестанъ, то живетъ и работаетъ въ Парижѣ. Въ салонѣ 1866 года впервые была выставлена одна изъ его картинъ. Но первую извѣстность получилъ художникъ только въ 1869 году, когда въ Петербургѣ на туркестанской выставкѣ помѣщены были его этюды и три картины „Послѣ удачи,“ „Послѣ неудачи“ и „Опіумоѣды“. Въ 1870 по 1873 г. Верещагинъ работалъ въ Мюнхенѣ надъ картинами изъ Туркестанской войны.

Отсюда онъ отправился въ Лондонъ и выставилъ тамъ всю коллекцію. Потомъ эта коллекція, пополненная новыми картинами, весною 1874 г. была выставлена безплатно въ Петербургѣ. Вся эта коллекція, состоящая болѣе чѣмъ изъ 120 картинъ и столькихъ же рисунковъ, была пріобрѣтена П. М. Третьяковымъ. Картины Верещагина возбудили большіе толки въ печати; были, какъ восторженныя похвалы, такъ и ожесточенныя нападки; съ этихъ поръ начинается не только русская, но и общеевропейская извѣстность В. В. Верещагина.

Вскорѣ послѣ этого художникъ отправился въ Индію, а затѣмъ поселился въ Парижѣ и принялся за написаніе индійской коллекціи, но русско-турецкая война отвлекла его отъ этихъ работъ. Художникъ отправился на театръ военныхъ дѣйствій, лично участвовалъ въ сраженіяхъ, получилъ рану во время пребыванія на миноноскѣ лейтенанта Н. И. Скрыдлова, пролежалъ два мѣсяца въ бухарестскомъ госпиталѣ, потомъ присутствовалъ при Плевненской битвѣ. Осенью 1877 года онъ объѣздилъ всѣ главныя мѣста въ Болгаріи, гдѣ происходили сраженія и сдѣлалъ множество этюдовъ. Затѣмъ художникъ возвратился въ Парижъ и принялся писать цѣлый циклъ картинъ изъ русско-турецкой войны. Эта коллекція выставлялась въ Лондонѣ, Парижѣ и Петербургѣ. Въ теченіе 1881—1883 она путешествовала по Европѣ, а потомъ вмѣстѣ съ индійскими картинами и богатой этнографической коллекціей художника появилась въ Москвѣ и въ Петербургѣ.

Это кульминаціонный пунктъ художественной дѣятельности В. В. Верещагина. Слѣдующія серіи: палестинская, выставленная въ Вѣнѣ въ 1885 году и въ особенности серія картинъ изъ Отечественной войны,—значительно слабѣе.

Верещагинъ представляетъ изъ себя крупное и интересное явленіе въ исторіи искусства. Верещагинъ это реалистъ, реалистъ до послѣдней крайности „объективный гораздо болѣе, чѣмъ человѣку свойственно вообще,“ какъ говоритъ про него Крамской. Задачей искусства, какъ его понимали въ 60 и 70 годахъ, былъ съ одной стороны реализмъ, съ другой нравоучительный смыслъ картинъ. Произведенія Верещагина являются идеальнымъ разрѣшеніемъ обѣихъ задачъ. Ихъ смѣло можно назвать тенденціозными фотографіями съ натуры. Смѣлость и прямолинейность художника поразила всѣхъ. Не удивительно, что его имя получило всесвѣтную извѣстность. Чрезвычайно любопытны мнѣнія о Верещагинѣ Крамскаго, какъ они выражены въ письмахъ послѣдняго. Эти письма писаны въ 1874 году, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ первой большой выставки художника, выставки его туркестанской коллекціи. Крамской является восторженнымъ поклонникомъ В. В. Верещагина. „Теперь о Верещагинѣ: предваряю, я не могу говорить хладнокровно. По моему мнѣнію это: событіе. Это завоеваніе Россіи, гораздо большее, чѣмъ завоеваніе Кауфмана.“ И далѣе „Сердце мое бьется гордостью, что Верещагинъ русскій, вполнѣ русскій.“ Тѣмъ не менѣе Крамской отлично понималъ и недостатки Верещагина, онъ понималъ, что Верещагинъ явленіе въ сущности не художественное. „Верещагинъ не изъ тѣхъ художниковъ (по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, за будущее не поручусь), которые раскрываютъ глубокія драмы человѣческаго сердца (что и есть дѣйствительное искусство въ его настоящемъ значеніи и высшій его родъ). Онъ человѣкъ въ огромной долѣ формальный, внѣшній.“ Эта характеристика В. В. Верещагина чрезвычайно вѣрна. Верещагинъ былъ не столько художникъ, сколько этнографъ, публицистъ, общественный дѣятель. „Всякій разъ во время его выставокъ общество и даже художники волнуются не столько по поводу художественныхъ качествъ его картинъ, сколько по поводу ихъ смысла,“ пишетъ тотъ же Крамской. Но въ этомъ то и заключалась сила Верещагина. Онъ въ совершенствѣ понялъ стремленія своего времени и сумѣлъ дать имъ самое смѣлое и самое крайнее выраженіе.

☆ Столичный міръ художниковъ молился 6 апрѣля объ упокоеніи души погибшаго на броненосцѣ „Петропавловскъ“ В. В. Верещагина. Въ церкви Императорской Академіи Художествъ была совершена послѣ литургіи панихида.

☆ 5 апрѣля, въ 4½ часа пополудни, въ помѣщеніи Императорскаго Общества поощренія художествъ, по немъ же была совершена панихида, на которой присутствовала августѣйшая предсѣдательница ея императорское высочество принцесса Евгенія Максиміліановна Ольденбургская.

☆ С.-Петербургскимъ обществомъ художниковъ 7 апрѣля въ Казанскомъ соборѣ была отслужена панихида по немъ же. Присутствовали: предсѣдатель общества

академикъ Р. А. Берггольцъ, почетный членъ Г. П. Кондратенко, проф. живописи Н. А. Кошелевъ и многіе другіе находящіеся въ Петербургѣ художники и художницы.

✡ Въ конференцъ-залѣ Императорской Академіи Художествъ состоялся 20 апрѣля вечеръ въ память В. В. Верещагина, привлекшій многочисленную публику, въ числѣ которой немало было художниковъ и профессоровъ Академіи. Вице-президентъ Академіи гр. И. И. Толстой посвятилъ нѣсколько теплыхъ словъ памяти погибшаго художника. Въ личныхъ воспоминаніяхъ В. И. Ковалевскій далъ яркую характеристику художественной дѣятельности В. В. Верещагина, котораго онъ назвалъ „всечеловѣкомъ въ живописи". Проф. И. Е. Рѣпинъ привелъ нѣсколько эпизодовъ изъ жизни покойнаго В. В., подробно остановившись на технической сторонѣ исполненія знаменитымъ художникомъ своихъ произведеній. В. В. Стасовъ характерными штрихами обрисовалъ плодотворную дѣятельность незабвеннаго русскаго художника. На экранѣ были воспроизведены портретъ и нѣкоторыя произведенія В. В. Верещагина.

✡ Вечеръ въ память В. В. Верещагина, устроенный 20 апрѣля въ конференцъ-залѣ Императорской Академіи Художествъ, далъ чистаго дохода около 480 р., которые поступятъ въ кассу общества Синяго Креста, на оказаніе помощи семействамъ отправленныхъ на Дальній Востокъ рабочихъ.

✡ *Архитектурные мотивы въ картинахъ В. В. Верещагина.* С.-Петербургское общество архитекторовъ посвятило засѣданіе 27 апрѣля памяти В. В. Верещагина. Большую часть собранія заняло интересное сообщеніе объ архитектурныхъ мотивахъ въ произведеніяхъ Верещагина. Имѣлись въ виду двѣ группы его картинъ—туркестанскія и индійскія. Фономъ для нихъ, въ большинствѣ случаевъ, служатъ памятники древняго зодчества, которые знаменитый художникъ передавалъ не только съ большой колоритностью, но и съ изумительной рельефностью, тщательностью отдѣлки всѣхъ деталей. „Торжествуютъ" — картина, изображающая площадь въ Самаркандѣ, „Трофеи" съ прославленной галлереей дворца бухарскаго эмира, „Мечеть у гробницы Тамерлана"—вотъ лучшія картины „туркестанской серіи". Въ нихъ ярко отразились всѣ характерныя черты своеобразнаго и красиваго архитектурнаго стиля этого Ближняго Востока, который съ такой удивительной глубиной воспринялъ и воссоздалъ погибшій художникъ. Во время своего путешествія по Индіи В. В. Верещагинъ задумалъ большую „Индійскую поэму", какъ онъ называлъ предположенную серію. Но война 77 года помѣшала появленію на свѣтъ „поэмы", изъ которой были написаны лишь нѣкоторыя отдѣльныя вещи. Это, уже чисто-архитектурныя картины. Всѣ онѣ—„Главная мечеть въ Турепатъ-сикри", „Мечеть жемчужина въ Агрѣ" и др. — все это рядъ дивныхъ иллюстрацій, изображающихъ роскошные памятники индійской древности. Докладъ иллюстрированъ былъ снимками на экранѣ.

✡ Въ послѣднемъ засѣданіи Императорскаго общества архитекторовъ постановлено издать для увѣковѣченія памяти погибшаго на броненосцѣ „Петропавловскъ" художника В. В. Верещагина альбомъ его произведеній, относящихся къ области зодчества.

✡ Въ помѣщеніи общества поощренія художествъ будетъ устроена въ концѣ лѣта посмертная выставка произведеній покойнаго В. В. Верещагина. На выставкѣ будутъ сгруппированы картины, этюды, рисунки и эскизы знаменитаго художника изъ музеевъ и частныхъ коллекцій.

✡ *Изданіе въ память В. В. Верещагина.* Среди почитателей таланта покойнаго В. В. Верещагина возникла мысль издать сборникъ, въ который вошли бы какъ сочиненія о В. В. Верещагинѣ, такъ и его письма и бумаги, имѣющія общественное значеніе. Изданіе предполагаютъ выпустить иллюстрированнымъ.

✡ Проживающіе въ Петербургѣ иностранные художники предполагаютъ почтить память погибшаго на броненосцѣ „Петропавловскъ" великаго русскаго художника В. В. Верещагина изданіемъ особаго альбома изъ рисунковъ покойнаго профессора.

✡ *Дача В. В. Верещагина.* Погибшій маститый художникъ В. В. Верещагинъ, какъ оказывается, остатокъ дней своихъ намѣревался прожить въ Кронштадтѣ. Съ этой цѣлью имъ за нѣсколько дней до отъѣзда на Дальній Востокъ пріобрѣтена была покупкою у Ф. П. Газинбейна за 50000 рублей большая благоустроенная дача, расположенная въ мѣстности за Цитадельскими воротами на берегу залива и извѣстная у обывателей подъ именемъ „дачи Сущинскаго". В. В. Верещагинъ предполагалъ на этой дачѣ сдѣлать крупныя улучшенія и даже провести въ ней достаточной глу-

бины каналъ, чтобы яхта могла подходить къ самой дачѣ, но Богъ судилъ иначе; много потрудившійся художникъ нашелъ свой отдыхъ не на приморской дачѣ, а на днѣ далекаго моря.

✡ 27 апрѣля скончался классный художникъ 1-й степени *А. П. Рябушкинъ*, происходившій изъ крестьянъ Тамбовской губерніи. Первоначальное художественное образованіе онъ получилъ въ Московскомъ училищѣ живописи, ваянія и зодчества и въ 1882 г. вступилъ въ число учениковъ Академіи Художествъ, гдѣ окончилъ курсъ въ 1890 г. Его конкурсная работа „Снятіе со креста" была пріобрѣтена для картинной галлереи П. М. Третьяковымъ. На стипендію августѣйшаго президента Академіи Художествъ А. П. предпринялъ большую поѣздку по Россіи для изученія русской старины и по возвращеніи написалъ цѣлый рядъ картинъ, иллюстрирующихъ русскую жизнь. Къ наиболѣе выдающимся произведеніямъ его кисти надо отнести картины „Встрѣчу молодыхъ отъ вѣнца", „Царево кружало", хранящіяся въ галереѣ Третьяковыхъ въ Москвѣ и одну изъ послѣднихъ картинъ: „Ѣдутъ", пріобрѣтенную русскимъ музеемъ Императора Александра III. Картина: „Русскія женщины въ церкви XVII в.", тоже находящаяся въ настоящее время въ городской московской галереѣ, была на всемірной выставкѣ въ 1900 г. въ Парижѣ и премирована почетнымъ дипломомъ. Кромѣ того А. П. принадлежитъ нѣсколько большихъ композицій для мозаикъ храма Воскресенія Христова въ Петербургѣ и для вновь строящагося храма въ городѣ Варшавѣ. Особенно плодотворнымъ его творчество оказалось въ отношеніи множества исполненныхъ имъ иллюстрацій, преимущественно на сюжеты изъ русской исторіи. Сюда надо отнести и такіе цѣльные труды, какъ напримѣръ: „Альбомъ русскихъ былинныхъ богатырей" (премія къ журналу „Всемірн. Иллюстрац.", рисунки къ сценамъ Горбунова и къ изданію полк. Кутепова „Царская охота". Всѣхъ его рисунковъ насчитывается 2.000. Во время коронаціи Государя Императора А. П. былъ командированъ въ числѣ другихъ первоклассныхъ художниковъ въ Москву для воспроизведенія акварелью торжествъ Священнаго коронованія. За послѣднія 8 — 10 лѣтъ А. П. участвовалъ преимущественно на выставкахъ: „Общества художниковъ исторической живописи", членомъ учредителемъ котораго онъ состоялъ, „Міра искусства" и московскаго „Союза русскихъ художниковъ". Умеръ онъ въ возрастѣ еще полномъ силъ: ему было за 40 лѣтъ.

✡ Послѣ непродолжительной тяжкой болѣзни скончался 12 апрѣля почетный вольный общникъ Академіи Художествъ скульпторъ *Августъ Карловичъ Шписъ*, талантомъ и техникой котораго въ теченіе 45 лѣтъ пользовался Императорскій фарфоровый заводъ. Извѣстность покойнаго среди ограниченнаго круга цѣнителей обусловливается положеніемъ завода, выполняющаго свои издѣлія исключительно для дворцовъ, но въ то же время не было ни одной заграничной выставки, на которой по праву не гордился бы заводъ художественной лѣпкою А. К. Только на выставкахъ онъ былъ доступенъ для оцѣнки толпы. Лѣпка для фарфоровой массы, какъ извѣстно, требуетъ не только особыхъ пріемовъ, но и особой техники, которой до совершенства, при выдающемся талантѣ, владѣлъ покойный. Всѣ вещи А. К. носятъ отпечатокъ классическаго характера и отличаются строгой пропорціональностью, естественностью въ позахъ фигуръ, живостью и художественной группировкою, а по лѣпкѣ амуровъ для фарфоровой глины онъ не имѣлъ соперниковъ даже въ Европѣ. А. К. художественное образованіе получилъ въ Берлинской академіи художествъ и по особому вызову пріѣхалъ въ Россію въ 1846 г. для украшенія нѣкоторыхъ залъ Зимняго дворца и Эрмитажа, возобновленныхъ послѣ пожара, гдѣ имъ выполненъ между прочимъ плафонъ въ помпеянскомъ стилѣ. По окончаніи этихъ работъ А. К. былъ приглашенъ въ 1848 г. на Императорскій фарфоровый заводъ, который особенно славился на всю Европу своими издѣліями въ царствованіе императора Николая I и въ первую половину Царя Освободителя.

✡ Въ Калугѣ скончался предсѣдатель ученой архивной коммиссіи Четыркинъ, основатель мѣстнаго историческаго музея. Калужскій историческій музей—одинъ изъ лучшихъ нашихъ провинціальныхъ музеевъ.

Существуетъ онъ пятый годъ и созданъ трудами умершаго.

Изъ мѣстныхъ достопримѣчательностей наибольшее вниманіе обращаютъ на себя слѣдующіе предметы: расписки Шамиля, жившаго въ ссылкѣ въ Калугѣ; расписки въ полученіи жалованья Шамиль подписывалъ такъ: „бѣдный передъ Богомъ, дряхлый старецъ Шамиль"; „гонимая цер-

ковь"—старинная раскольничья картина, на которой церковь изображена въ видѣ женщины, похожей на центавра и пронзенной во множествѣ мѣстъ стрѣлами, латы временъ самозванца: портретъ Ив. Ѳ. Антипина, калужскаго поэта, купеческаго сына, по внушенію Пушкина открывшаго мѣстную библіотеку; у Антипина имѣлся автографъ великаго Пушкина: „Александръ Пушкинъ съ чувствомъ живѣйшей благодарности принимаетъ знакъ лестнаго вниманія почтенныхъ своихъ соотечественниковъ Ив. Ѳ. Антипина и Ѳед. Ив. Аббакумова. 27 марта 1880 г. Полотняной заводъ". Полотняный заводъ—это помѣстье Гончаровыхъ, въ которомъ жила жена Пушкина. Нѣсколько книгъ и рукописей, принадлежащихъ семьѣ Гончаровыхъ, хранятся въ музеѣ: есть и автографы А. С. Пушкина.

Въ свое время калужскіе купцы вели обширную торговлю съ Китаемъ и Японіей; любопытны очень коллекціи китайскихъ газетъ и японскихъ картинъ, вывезенныхъ купцомъ Каширинымъ и хранящихся въ музеѣ, интересна архіерейская карета, купленная епископомъ Ѳеофиломъ за 700 р. ассигнацій.

Но самое интересное въ музеѣ, цѣнныя палеонтологическія коллекціи, добытыя И. Д. Четыркинымъ лично при раскопкахъ близь деревни Станино въ Козельскомъ уѣздѣ въ 1900—1902 г. Здѣсь, на глубинѣ 18 аршинъ г. Четыркинымъ были найдены остатки мамонта и каменныхъ орудій палеолитическаго періода. Имѣются въ музеѣ палеонтологическіе предметы, найденные въ Масальскомъ и Лихвинскомъ уѣздахъ. Есть въ музеѣ, кромѣ того, не мало предметовъ старины, напримѣръ, висячій замокъ, вѣсомъ 1 п. 37 ф., мѣдный кувшинъ временъ императора Петра I; множество кичекъ и кокошниковъ, украшенныхъ жемчугомъ и т. д.

Музей помѣщается въ домѣ, въ которомъ, по преданію, жила Марина Мнишекъ.

ФРАНЦЪ ЛЕНБАХЪ.

† 23 апрѣля умеръ знаменитый нѣмецкій портретистъ Францъ фонъ-Ленбахъ. Ленбахъ родился въ Шробенгаузѣ, въ сѣверной Баваріи, въ 1836 г. Его отецъ былъ каменьщикъ и самъ онъ вначалѣ предназначался къ тому же ремеслу, но увлеченіе живописью направило его на другой путь. Онъ поступилъ въ политехническую школу въ Аугсбургѣ, затѣмъ въ мастерскую одного мюнхенскаго рѣзчика. Въ 1856 году онъ поступилъ въ академію художествъ, работалъ въ мастерской Грефля, затѣмъ въ мастерской Пилоти. Съ этимъ послѣднимъ художникомъ Ленбахъ отправился въ 1858 году въ Римъ, гдѣ написалъ свои первыя извѣстныя вещи. Въ 1860 году Ленбахъ приглашенъ былъ въ Веймаръ, затѣмъ отправился по порученію графа Шака въ Италію и Испанію для копированія старинныхъ картинъ. Къ 1875 году относится его путешествіе вмѣстѣ съ Макартомъ въ Марокко и Египетъ. Съ 1876 года Ленбахъ жилъ главнымъ образомъ въ Мюнхенѣ и пользовался громадной извѣстностью. Ленбахъ писалъ не одни портреты, но знаменитъ онъ, главнымъ образомъ, какъ портретистъ. Его портреты обладаютъ двумя качествами: выдержанной стильностью исполненія и силой психологическаго анализа. Перваго Ленбахъ добивался подражаньемъ тонамъ почернѣвшихъ старинныхъ произведеній; съ художественной стороны произведенія Ленбаха не представляютъ собой чего-либо особенно новаго, оригинальнаго и непосредственнаго, но во всякомъ случаѣ, носятъ печать огромнаго мастерства и большой культурности вкуса. Главное достоинство его портретовъ заключается въ психологическомъ анализѣ. Интересъ его портретовъ въ значительной степени усугубляется тѣмъ, что моделями ихъ очень часто служили знаменитые люди. Ленбахомъ написаны: Бисмаркъ, Рихардъ Вагнеръ, Арнольдъ Беклинъ, Моммсенъ, Гельмгольцъ и множество другихъ писателей, художниковъ и коронованныхъ лицъ.

Въ своихъ портретахъ Ленбахъ стремился представить не объективный документъ дѣйствительности, а субъективное пониманіе изображаемаго человѣка. Поэтому онъ относится къ передачѣ чертъ изображаемаго человѣка съ большой вольностью, подчеркиваетъ одно, опускаетъ другое. Особенно занимался Ленбахъ выпиской глазъ и въ нихъ сосредоточивалъ все выраженіе. Все остальное, самое лицо, а еще болѣе руки и фигура, менѣе или даже совсѣмъ почти не выписывались.

Было бъ несправедливо назвать Ленбаха лучшимъ портретистомъ XIX столѣтія. Энгръ и Давидъ превосходятъ его мощцью психологическаго анализа и строгой красотой стиля, Цорнъ, Больдини и Бенаръ непосредственной жизненностью своихъ произведеній, Вистлеръ выдержанностью изящнаго, изысканнаго тона.

Но между нѣмецкими художниками Ленбаху по справедливости принадлежитъ слава лучшаго портретиста.

Новыя изданія.

☆ Съ Высочайшаго соизволенія Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны издается альбомъ костюмированнаго бала, состоявшагося 11 и 13 февраля прошлаго года въ Зимнемъ дворцѣ. Въ него войдетъ колекція снимковъ Высочайшихъ Особъ и другихъ лицъ, бывшихъ на этомъ балу въ русскихъ костюмахъ XVII вѣка. Теперь поступилъ въ продажу I выпускъ; здѣсь помѣщены портреты Государя Императора (въ одеждѣ царя Алексѣя Михаиловича) и Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны (въ одеждѣ царицы Маріи Ильиничны) и кромѣ того 18 другихъ геліогравюръ и фототипій. Все изданіе, состоящее изъ 194 таблицъ, расположенныхъ въ 10 выпускахъ, будетъ закончено въ 1904 году; подписная цѣна на него, съ разсрочкою платежа, 80 руб. за полный экземпляръ. Выдающіяся художественныя достоинства альбома и добрая цѣль изданія, — вырученныя деньги поступятъ въ пользу раненыхъ, больныхъ и нуждающихся въ помощи русскихъ воиновъ на Дальнемъ Востокѣ,—заставляютъ желать самаго широкаго распространенія этому прекрасному альбому.

☆ Императорскій Россійскій Историческій Музей имени Императора Александра III. Описаніе памятниковъ. Вып. II. Житіе святого Нифонта лицевое XVI вѣка. М. 1903. Въ листъ. Текстъ стр. 51 и 68 фототипическихъ снимковъ. Ц. 10 р.

☆ Третьяковская художественная галлерея въ Москвѣ. Вып. IV и V. М. 1903. Ц. по подп. на 6-е изд. въ 10 вып. 30 р.

☆ Императорская академія художествъ на послѣднемъ своемъ собраніи передъ лѣтними каникулами постановила издать на средства академіи трудъ И. П. Покрышкина „Средневѣковая сербская архитектура въ нынѣшнемъ королевствѣ Сербіи“.

☆ Поступили въ продажу 15 новыхъ рисунковъ открытыхъ писемъ — факсимильное воспроизведеніе въ краскахъ по собственноручнымъ оригиналамъ „О. А.“—въ пользу состоящаго подъ августѣйшимъ покровительствомъ ея императорскаго высочества великой княгини Ольги Александровны благотворительнаго общества при с.-петербургскомъ родовспомогательномъ заведеніи.

☆ Попечительный комитетъ Краснаго Креста, выпустилъ въ открыткахъ отлично исполненные портреты покойныхъ вице-адмирала Макарова и художника Верещагина съ офорта проф. Матэ, два лубочныхъ рисунка и точные снимки кораблей, исполненные акварелью, и рисунокъ французскаго художника Каранъ-Д'-Аша (казакъ). Для весенняго выпуска отпечатаны полевые цвѣты съ пейзажемъ сѣвера Россіи.

☆ Коллекція открытыхъ писемъ Краснаго Креста обогатилась въ послѣднее время нѣсколькими серіями выдающагося интереса. Для примѣра укажемъ на выпускъ подъ названіемъ: „Московскіе терема“ и „Сокровища оружейной палаты“. Карточки эти представляютъ фототипическіе снимки съ внутреннихъ помѣщеній Кремлевскихъ дворцовъ и отчетливо, хотя и въ малыхъ размѣрахъ, передаютъ всесвоеобразное великолѣпіе палатъ, теремовъ и опочиваленъ московскихъ государей. Любопытнымъ дополненіемъ къ этимъ лучшимъ образцамъ старинной московской архитектуры могутъ служить снимки съ царскихъ регалій, хранимыхъ въ Оружейной палатѣ. Въ числѣ воспроизведенныхъ историческихъ сокровищъ мы находимъ знаменитую „Шапку Мономаха“ съ цѣлымъ рядомъ другихъ царскихъ коронъ и изображенія скипетровъ, державъ и троновъ. Также недавно издана маленькая колекція красочныхъ воспроизведеній съ весьма рѣдкихъ гравюръ Гейслера (изъ собранія извѣстнаго коллекціонера П. Я. Дашкова). Гравюры эти, изображающія петербургскіе типы конца XVIII в., въ высшей степени любопытны: въ нихъ съ замѣчательной мѣткостью нашли себѣ отраженіе курьезнѣйшія черты уличной жизни изъ давно забытой эпохи. Снимки сдѣланы литографскимъ способомъ и вполнѣ точно воспроизводятъ рисунокъ и колоритъ оригинальныхъ эстамповъ. Складъ изданія: Спб., Пески, Старорусская улица, 3. Попечительный комитетъ о сестрахъ Краснаго Креста.

☆ На объявленный Обществомъ взаимопомощи русскихъ художниковъ по предложенію экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ конкурсъ рисунковъ для народныхъ изданій представлено свыше сотни художественныхъ работъ, исполненныхъ карандашомъ, перомъ, тушью и проч. Кромѣ рисунковъ религіознаго содержанія и изъ народнаго

быта выставлена цѣлая серія иллюстрацій къ произведеніямъ Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Жуковскаго, гр. Толстого, Тургенева, Достоевскаго и друг. русскихъ писателей. Премированные рисунки будутъ изданы экспедиціей заготовленія государственныхъ бумагъ для распространенія по дешевымъ цѣнамъ среди народа.

☆ На этихъ дняхъ въ литографской мастерской Императорскаго общества поощренія художествъ приступлено къ печатанію „памятокъ" для лицъ отправляющихся на Дальній Востокъ. Въ этихъ брошюрахъ будутъ помѣщены свѣдѣнія о пути, карты: Маньчжуріи, Кореи и Японіи. При памяткахъ будутъ приложены открытыя письма съ художественными виньетками.




Историческая выставка
предметовъ искусства.
С.Пе:бургъ 1904г.
Н.Г.


ИЗДѢЛІЯ
ИЗЪ
ГЛИНЫ.





Фарфоръ на Исторической Выставкѣ предметовъ искусства въ С.-Петербургѣ 1904 г.



ЕРАМИКА, издѣлія изъ глины, одна изъ наиболѣе древнихъ и наиболѣе достовѣрныхъ лѣтописей человѣчества.

Съ полнымъ основаніемъ англійскій мыслитель *) сказалъ, что для сужденія о степени цивилизаціи страны, достаточно изслѣдовать сосуды, которыми она пользуется.

На Исторической Выставкѣ не мало высокохудожественныхъ произведеній, которыя могли бы составить богатый матеріалъ, иллюстрирующій развитіе европейской керамики въ связи съ развитіемъ искусства вообще.

Но мы сейчасъ ограничиваемъ задачу: мы будемъ говорить не о керамикѣ вообще, а только о той части ея, которая обозначается словомъ *фарфоръ-porcelaine*.

Надо прежде всего замѣтить, что слово «фарфоръ-porcelaine» не удовлетворяетъ требованіямъ научной классификаціи, установившейся въ керамикѣ благодаря трудамъ Бронъяра (Brongniard) и Сальвета (Salvetat): этимъ именемъ мы привыкли обозначать и старый Севръ, и старый Саксъ, и китайскій, и англійскій фарфоръ, т. е. вещи, весьма по своей природѣ различныя.

---

*) Samuel Baker.

Не вдаваясь, однако, въ подробности, *) скажемъ только, что всякаго рода фарфоръ отличается отъ другихъ продуктовъ глины натуральнымъ бѣлымъ цвѣтомъ, прозрачностью и отсутствіемъ пористости, вслѣдствіе болѣе или менѣе стекловидной консистенціи.



---

*) Для любителей, желающихъ ближе ознакомиться съ керамикой вообще и, въ частности, съ фарфоровымъ производствомъ, могутъ быть рекомендованы руководства, краткія: *Auscher et Quillard,* Les industries céramiques и Technologie de la Céramique (изъ Encyclopédie industrielle); *A. Demmin,* Keramik Studien, 2-te Folge, Das Porcellan. Leipzig 1883;— *F. Vogt,* La porcelaine. (Изъ Bibliotheque de l'enseignement des beaux-arts); *Селезневъ,* Производство и украшеніе глиняныхъ издѣлій.—Болѣе обстоятельная, вполнѣ научная работа: *Jännicke,* Grundriss der Keramik. Stuttgart 1879.—Для опредѣленія марокъ и монограммъ можно рекомендовать: *Jännicke* o. c., также отдѣльное изданіе: Marken und Monogramme. *Ris-Paquot,* Dictionnaire des Marques et Monogrammes. 5-me éd. Paris 1880. Изъ русскихъ изданій: Марки русскаго и иностраннаго фарфора, фаянса и майолика. Изд. Петрова. Москва 1903 (передѣлка Ris-Paquot); *Селивановъ,* фарфоръ и фаянсъ Россійской Имперіи. Владиміръ, 1903 (исключительно русскій фарфоръ). Литература керамики съ достаточной для любителей полнотою указана у Jännicke.



I.

Фарфоровое производство въ западной Европѣ.

I.

Мягкій фарфоръ (pâte tendre).

Франція, Англія, Италія.



теченіе XV — XVII ст., керамика въ различныхъ странахъ зап. Европы достигла высокой степени развитія, какъ въ художественномъ, такъ и въ промышленномъ отношеніяхъ. Достаточно, напр., вспомнить итальянскія майолики, удивительныя произведенія делла-Роббіа (Lucca и Andrea della-Robbia), Каффаджіоло (Caffagiolo) и др. (чудные образцы на Исторической Выставкѣ принадлежатъ князю І. Лихтенштейну, Австр. отд. пр. 76, 77), или популярнѣйшаго изъ керамистовъ всѣхъ странъ Бернара Палисси (Bernard Palissy) (прекрасный образецъ на Выставкѣ—блюдо, принадлежащее гр. А. В. Орлову - Давыдову); наконецъ, издѣлія Дельфта, Руана и другихъ керамическихъ центровъ.

Въ серединѣ XVII ст. фаянсъ сдѣлался уже доступнымъ по цѣнѣ и получилъ широкое распространеніе въ примѣненіи къ архитектурнымъ цѣлямъ и въ видѣ сервизныхъ вещей.

Но въ то же время, благодаря открытію морского пути чрезъ мысъ Доброй Надежды и предпріимчивости сначала венеціанскихъ, потомъ португальскихъ и голландскихъ купцовъ, совершилось на Европу нашествіе китайскаго фарфора, раньше почти неизвѣстнаго: впервые познакомились съ нимъ венеціанцы еще въ XV ст., но распространяться онъ сталъ только въ XVII ст.

Тонкая работа, богатый орнаментъ, а въ особенности качества таинственной матеріи—твердой, какъ камень, не поддающейся царапанью стали, звонкой и прозрачной, привели въ восторгъ европейское общество: всѣ, кто могъ, стремились пріобрѣсти эти блестящія вещи, но лишь немногимъ онѣ были по карману, благодаря необыкновенно высокимъ рыночнымъ цѣнамъ.

При всеобщемъ увлеченіи (которое, конечно, зависѣло не отъ однихъ только достоинствъ китайскаго фарфора, но также отъ новизны и рѣдкости его), при бѣшеныхъ деньгахъ, которыя платили за китайскія вещи, естественно было, что европейскіе керамисты бросились подражать китайскому фарфору, а путешественники, побывавшіе въ Китаѣ, всѣми способами старались вывѣдать секретъ производства.

Но китайцы умѣли и умѣютъ лучше европейцевъ хранить секреты: они дурачили путешественниковъ и миссіонеровъ, разсказывая разныя небылицы, въ родѣ того, что въ составъ фарфороваго тѣста входятъ человѣческія кости и раковины, пролежавшія въ землѣ сто лѣтъ.

Въ дѣйствительности же, въ составъ китайскаго фарфора входятъ: бѣлая глина-каолинъ и нѣкоторые пегматиты, представляющіе естественную смѣсь полевого шпата, кварца и слюды. Важнѣйшая составная часть—каолинъ въ Европѣ до начала XVIII в. совершенно не былъ извѣстенъ. Но это обстоятельство не мѣшало усерднымъ фаянсовымъ мастерамъ производить многочисленные опыты, стараясь своимъ издѣліямъ придать

хоть внѣшнее сходство съ китайскимъ фарфоромъ.

Италія первая страна въ Европѣ, которая познакомилась съ восточнымъ фарфоромъ и въ которой произведены были, какъ свидѣтельствуютъ архивные документы, еще въ концѣ XV ст. въ Болоньѣ, нѣсколько позднѣе— въ Венеціи и др. городахъ, опыты его производства. Но всѣ эти опыты, хотя, повидимому, не были совсѣмъ неудачны, не повели ни къ какимъ серьезнымъ послѣдствіямъ: до насъ дошли только въ очень ограниченномъ количествѣ весьма далекіе по качествамъ отъ китайскихъ издѣлій фарфоры Медичисовъ, фабрика которыхъ просуществовала (сначала во Флоренціи, потомъ въ Пизѣ) до 1620 г. Послѣ опытовъ Италіи, съ особенной настойчивостью искали фарфороваго секрета французскіе керамисты.

Въ 1664 г. получилъ королевскую привилегію парижанинъ Claude Révérand, но его затѣя фабриковать фарфоръ кончилась неудачей. Не имѣлъ успѣха и Louis Poterat изъ Руана, устроившій фабрику въ 1673 году. Только Пьеру Шикано (P. Chicanneau или Chicoineau), фаянсовому фабриканту въ Saint-Cloud, удалось, около 1695 г., достигнуть рѣшительныхъ успѣховъ, найдя секретъ того тѣста, которое въ керамикѣ носитъ названіе искусственнаго или мягкаго фарфора (porcelaine à pâte tendre, porcelaine artificielle) *).

Pâte tendre радикально разнится отъ настоящаго фарфора и, въ химическомъ отношеніи, ближе къ матовому стеклу, такъ какъ въ составъ его входили мѣлъ, мергель и искусственная смѣсь (фритта) изъ песка, щелочей и гипса. Глазурь, содержащая окись свинца и по составу напоминающая хрусталь **), внѣшнимъ только образомъ дѣлаетъ pâte tendre похожимъ на настоящій твердый фарфоръ.

По своимъ физическимъ свойствамъ мягкій фарфоръ по преимуществу пригоденъ для цѣлей декоративныхъ и очень мало для обыкновеннаго домашняго употребленія, такъ какъ слабо противостоитъ внѣшнимъ вліяніямъ: онъ легко царапается ножемъ, не выноситъ быстрой перемѣны температуры, вообще — вещи, сдѣланныя изъ мягкаго фарфора, отличаются чрезвычайной хрупкостью. Къ этому слѣдуетъ добавить, что обработка мягкаго фарфора сопряжена съ величайшими трудностями и стоитъ очень дорого. И если, несмотря на все это, производство pâte tendre такъ долго удержалось во Франціи, достигло высокой степени совершенства и было по достоинству оцѣнено всей Европой, то приходится согласиться съ Бронь яромъ, что болѣе геніальности требовалось для удержанія на высотѣ производства мягкаго фарфора, чѣмъ для изобрѣтенія твердаго.

Прослѣдимъ исторію развитія этого производства, составляющаго гордость Франціи.

Послѣ смерти Chicanneau, его дѣло продолжали сначала энергичная вдова, а потомъ ея второй мужъ Henri Trou.

Но фабрикѣ въ Saint-Cloud трудно было удержать секретъ производства: соблазнъ былъ очень великъ—и мастера уходили изъ фабрики, основывали свои заведенія, предлагали желающимъ свои услуги.

Напримѣръ, въ 1725 г. убѣжавшій изъ S.-Cloud мастеровой Ciquaire Cirou основалъ, подъ покровительствомъ принца Людовика-Генриха Конде, фабрику въ Шантилли; въ 1735 г. въ Меннеси была основана подобная же фабрика François Barbin'омъ, принадлежавшая герцогу de Villeroy.

Въ 1740 г. изъ фабрики въ Шантилли ушли два брата Dubois и предложили свои услуги Orry de Fulvi, брату главнаго контролера финансовъ (соотвѣтствовалъ теперешнему министру финансовъ) Orry de Vignori. Фабрика была основана въ замкѣ Vincennes; но Orry скоро прогналъ братьевъ Dubois, поручивъ управленіе фабрикой Gravant'у, который раньше также работалъ въ Шантилли. Gravant сманилъ изъ Шантилли нѣкоторыхъ изъ своихъ товарищей и удачно повелъ дѣло. Однако для успѣшности предпріятія у Orry не хватало собственныхъ средствъ, поэтому онъ обратился за содѣйствіемъ къ своему брату министру, который въ 1745 г. выхлопоталъ королевскую привилегію на имя Charles Adam, на 30 лѣтъ, ограждавшую фабрику отъ конкурренціи. Тогда образовалась компанія, доставившая средства для расширенія предпріятія.

Многіе изслѣдователи не безъ основанія считаютъ время, когда дѣлами фабрики завѣдывали братья Orry, золотымъ вѣкомъ мануфактуры, періодомъ исклю-

*) Къ мягкому фарфору относятъ также и фарфоры Медичисовъ, хотя они не вполнѣ аналогичны французскому pâte tendre.

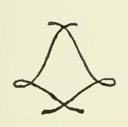
**) Поэтому-то французскіе авторы основательно предпочитаютъ глазурь pâte tendre называть не couverte, какъ на настоящемъ фарфорѣ, а émail.

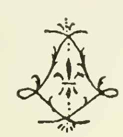
чительно художественнымъ, свободнымъ отъ меркантильныхъ разсчетовъ, позднѣе вредно отзывавшихся на художественности произведеній.

Дѣйствительно, въ это время на фабрикѣ Vincennes работали такія знаменитости того времени, какъ химикъ Hellot, членъ Академіи наукъ, завѣдывавшій составомъ массы и красокъ; королевскій ювелиръ Duplessis, управлявшій модельмейстерской частью; живописной частью завѣдывалъ сначала королевскій эмальеръ Mathieu, потомъ членъ Академіи художествъ Bachelier.

О результатахъ такого сотрудничества выдающихся талантовъ свидѣтельствуютъ артистически исполненныя вазы, составляющія, быть можетъ, лучшія произведенія pâte tendre, какъ по благородству и изяществу формъ, такъ и по тщательному и художественному исполненію.

Первоначальная марка Vincennes представляла собою шифръ короля Людовика XIV, впослѣдствіи она была нѣсколько упрощена и въ такомъ видѣ сдѣлалась основной маркой Севра.





На Исторической Выставкѣ Vincennes представленъ небольшой вазой, принадлежащей кн. А. С. Долгорукому. См. пр. 63.

Въ 1751 году умерли оба брата Orry; фабрикѣ Vincennes грозила опасность прекратить производство, но ее спасла фаворитка короля Людовика XV M-me de Pompadour: она убѣдила короля принять фабрику подъ свое покровительство.

Была составлена новая компанія, треть акцій взялъ самъ король. Привилегія была дана Eloi Brichard'y, причемъ не только ввозъ во Францію фарфора, но даже производство его въ странѣ, помимо Vincennes, было запрещено. Фабрика получила наименованіе королевской мануфактуры—Manufacture royale de la porcelaine de France—и была переведена въ 1756 г. изъ Vincennes въ Севръ въ новое зданіе, построенное на землѣ, пріобрѣтенной отъ M-me de Pompadour, которая, какъ ни покровительствовала фабрикѣ, но все же не преминула при семъ случаѣ воспользоваться и содрать съ компаніи тройную цѣну.

Помпадуръ не только спасла дѣло, она вліяла и на художественный вкусъ. Большая любительница интимнаго фарфора, она способствовала тому, что мануфактура въ это время вырабатывала больше всего сервизныхъ вещей. Моделировалъ сервизы упомянутый выше Duplessy; а такъ какъ онъ привыкъ раньше работать на серебрѣ, то и на изобрѣтенныхъ имъ предметахъ сказалось вліяніе металлическихъ формъ. Живописный орнаментъ почти исключительно состоялъ изъ разбросанныхъ по всей поверхности мелкихъ цвѣтовъ или изъ цвѣточныхъ перевитыхъ тонкими лентами гирляндъ. Фонъ большею частью сохраняетъ натуральный цвѣтъ фарфора, если же и покрывается краской, то не сплошь, такъ напр. въ тарелкахъ только марли.

Знатоки высоко цѣнятъ издѣлія этого періода, предпочитая позднѣйшимъ, страдающимъ излишествомъ живописнаго орнамента.

Переходъ фабрики въ новое помѣщеніе былъ сопряженъ съ такими непосильными для компаніи расходами, что уже въ 1759 она вынуждена была, не смотря на привилегію, ликвидировать свои дѣла. Тогда король скупилъ остальныя акціи и сдѣлался такимъ образомъ единственнымъ обладателемъ мануфактуры, на содержаніе которой назначилъ ежегодную сумму въ 96 тысячъ ливровъ.

Но король не ограничился субсидіей: онъ сохранилъ за своей фабрикой и исключительныя привилегіи: указами 1760 и 1766 гг. хотя производство фарфора во Франціи и не запрещалось, но было стѣснено различными условіями: фабриканты могли только подражать китайскимъ образцамъ, раскрашивая только синей краской или en camayeu въ одинъ тонъ, не имѣли права дѣлать фигуръ, скульптурныхъ украшеній и т. п.

Эти мѣры способствовали, конечно, развитію Севрской мануфактуры, доставлявшей королю, кромѣ возможности удовлетворить свое тщеславіе, и порядочные доходы, но зато вредно отзывались на развитіи керамическаго производства во Франціи.

Многіе знаменитые художники поддерживали славу королевской мануфактуры: напр. для нея работали Falconet, Boizot, Le Riche, Lagrenée. Однако, вкусъ начиналъ уже портиться: получилъ преобладаніе цвѣтной фонъ, и золото употреблялось слишкомъ неумѣренно.

При Людовикѣ XVI увлеченіе классическими формами, вставашими изъ-подъ

пепла Геркуланума, сильно отразилось и на произведеніяхъ Севра: затѣйливый и игривый стиль рококо уступаетъ мѣсто болѣе строгимъ, прямолинейнымъ формамъ; орнаментъ часто подражаетъ арабескамъ Геркуланума. Не всегда художники Севра правильно понимали античную древность, но въ своихъ произведеніяхъ они всегда обнаруживали изящество вкуса. Севръ по прежнему привлекалъ любителей и своими формами, и своими красками- неподражаемыми тонами bleu de Sèvres, (bleu du roi), bleu turquoise, rose Du Barry *) и др. Впрочемъ, эти знаменитые тона Севра никогда не достигали такой красоты, какъ въ періодъ 1748—1760 г.

Къ концу царствованія Людовика XVI положеніе Севрской мануфактуры стало колебаться: частная промышленность сильно конкуррировала, а разоренная королевская казна не могла оказать королевской мануфактурѣ достаточной поддержки.

Революція грозила стереть съ лица земли Севрскую мануфактуру вмѣстѣ со всѣмъ, что носило характеръ привилегіи и аристократизма. Однако у членовъ Національнаго Собранія было достаточно разсудительности, а у министра внутреннихъ дѣлъ Paré достаточно краснорѣчія—и Севрская мануфактура была пощажена. Впрочемъ, положеніе ея въ эту пору было незавидное: средствъ не было, не было и надлежащаго руководительства. Она не дала за это время ничего новаго, ничего оригинальнаго: тѣ же формы стараго режима, украшенныя фригійскими колпаками и другими эмблемами французской свободы. Впрочемъ, въ этомъ отношеніи Севрская мануфактура не представляла исключенія: цѣлый рядъ реформъ Великой Революціи—ничто иное, какъ этикетки свободныхъ идей на формахъ Ancienne Régime.

Хотя при Наполеонѣ I для Севрской мануфактуры наступили опять счастливые дни, но, собственно, конецъ XVIII в. былъ концомъ ея оригинальности: съ 1800 г. прекратилось производство pâte tendre и замѣнено pâte dure—настоящимъ фарфоромъ.

Во Франціи секретъ изобрѣтеннаго въ Саксоніи твердаго фарфора былъ извѣстенъ еще въ 1761 г., но воспользоваться имъ могли только тогда, когда были открыты залежи каолина въ Saint-Yrieix, близъ Лиможа. Жена одного хирурга замѣтила въ оврагѣ бѣлый порошокъ и, какъ экономная хозяйка, рѣшила попробовать, нельзя ли воспользоваться имъ для стирки бѣлья, вмѣсто мыла. Когда она показала свою находку мужу, тотъ взглянулъ на дѣло иначе и, зная, что давно уже разыскиваютъ каолинъ, послалъ порошокъ въ Бордо знакомому фармацевту для анализа. Анализъ подтвердилъ догадку, и фармацевтъ отправилъ найденный каолинъ въ Севръ химику Macquer'у. Такимъ образомъ, въ 1769 г. въ Севрѣ параллельно съ прежнимъ производствомъ pâte tendre ввели фабрикацію pâte dure, выдѣлывая первоначально большія вазы (изъ pâte tendre нельзя фабриковать вещей большихъ размѣровъ).

Какъ сказано выше, съ 1800 г. твердый фарфоръ совершенно вытѣснилъ первоначальное производство, которое создало славу Севра, и только лѣтъ 50 спустя, директоръ Ebelmen попробовалъ возобновить выработку pâte tendre. Но, конечно, такія попытки не могутъ имѣть серьезнаго значенія: это равносильно воскрешенію давно умершаго покойника. Душа pâte tendre не можетъ воскреснуть, она умерла вмѣстѣ съ кокетливыми, безконечно изящными и милыми, хотя мало серьезными созданіями Клодіона и Буше, вмѣстѣ съ ихъ живыми образцами—кокетливыми, легкомысленными, но очаровательными женщинами, которыя окружали великіе и малые престолы Европы стараго режима, нѣжныя ручки которыхъ такъ гармонировали съ такими же нѣжными и хрупкими созданіями стараго Севра. Энергичныя руки tiers état требуютъ менѣе хрупкаго матеріала.

О дѣятельности Севрской мануфактуры въ XIX ст. не приходится много говорить: она всегда занимала мѣсто въ числѣ первыхъ учрежденій подобнаго рода, но не создала эпохи въ области керамики. Въ первой половинѣ столѣтія до конца 60-хъ годовъ мануфактура блистала художественной живописью, копировавшей на фарфорѣ картины Лувра. Успѣхъ былъ большой, но истинные цѣнители керамики не могутъ сочувствовать такому ложному направленію, низводящему фарфоръ на степень простого матеріала для живописца.

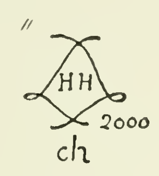
Послѣднія десятилѣтія XIX ст. Севрская мануфактура вышла на надлежащій путь и успѣшно культивируетъ новые способы техники фарфороваго производ-

*) Rose Du Barry—совершенно неудачный и случайный терминъ, такъ какъ эта краска, изобрѣтенная химикомъ Hellot, примѣнялась уже тогда, когда знаменитая фаворитка была еще въ пеленкахъ.

ства: живописъ большого огня, pâte-sur-pâte, цвѣтную и кристаллическую глазурь и др.

На издѣліяхъ Севра отъ 1753 по 1792 г. ставилась та же марка, что на Vincennes, но она сопровождалась всегда хронограммой, указывавшей годъ: A = 1753 г. B — 1754 и т. д. Z — 1776, далѣе ставились двойныя буквы: AA—1777, BB—1778 и т. д. QQ — 1792. За тотъ же періодъ на pâte dure ставилась однообразная марка безъ указанія года.

Во время революціи королевскую марку замѣнили монограммой республики съ именемъ мануфактуры. Послѣ 1800 г. марки часто мѣнялись; теперешняя марка съ изображеніемъ точильщика за станкомъ принята въ 1888 г. Марки почти всегда сопровождаются монограммами, знаками и эмблемами живописцевъ и декораторовъ, напр.



1784.—Vincent, позолотчикъ, Chabry живописецъ цвѣтовъ.

1795—96.—Cornaille живописецъ цвѣтовъ.

Старый Севръ богато представленъ на Исторической Выставкѣ.

На первомъ мѣстѣ должны быть поставлены выставленныя въ витринахъ Ихъ Величествъ Государя Императора и Государыни Императрицы предметы изъ двухъ сервизовъ: зеленаго 1756 г. (пр. 63) и голубого 1777—8 гг. См. рис. в. т.

По роскоши голубой сервизъ превосходитъ зеленый, но по художественному исполненію зеленый нисколько не уступаетъ, быть можетъ, стоитъ даже выше голубого. Сопоставленіе этихъ двухъ сервизовъ даетъ возможность сравнить два стиля Севра: формы ранняго сервиза— рококо, на формахъ и орнаментѣ голубого сервиза замѣтно уже сильное вліяніе антиковъ Геркуланума. Голубой сервизъ въ нѣкоторомъ отношеніи — образцовый сервизъ, такъ какъ, нѣкоторыя формы были спеціально для него изобрѣтены: объ этомъ свидѣтельствуютъ архивные документы *), которые даютъ возможность возстановить интересную исторію сервиза.

16 Іюля 1777 г. кн. Потемкинъ объявилъ управлявшему Кабинетомъ Е. И. В. А. В. Олсуфьеву высочайшій указъ о заказѣ на Севрской фабрикѣ, чрезъ рускаго полномочнаго министра въ Парижѣ кн. Борятинскаго, фарфороваго столоваго и десертнаго сервиза на 60 кувертовъ и къ этому сервизу серебряныхъ съ позолотою десертныхъ приборовъ. Въ особомъ письмѣ кн. Потемкинъ пояснилъ кн. Борятинскому, что сервизъ должно заказать «самый лучшій и новѣйшаго фасону, и на всякой вещи вензель Ея Величества». Нѣкоторыя формы были спеціально моделированы.

Къ лѣту 1779 г. сервизъ былъ готовъ и въ началѣ Іюня отправленъ въ Руанъ, а оттуда на голландскомъ суднѣ привезенъ въ Петербургъ, въ октябрѣ тогоже года.

Обошелся сервизъ баснословно дорого: кн. Борятинскому былъ представленъ счетъ на 278,996 л. 1 су, что по курсу составило 69,324 р. 98½ к. серебромъ, (слѣдовательно, по теперешнему счету—около ½ милліона руб.). Кн. Борятинскій, «видя дорогую цѣну въ сравненіи съ сервизами, кои продаются на фабрикѣ», отправился къ королевскому министру Бертевеню «и старался его убѣдить объ униженіи цѣны». Министръ велѣлъ сдѣлать для Борятинскаго подробный счетъ, а при вторичномъ свиданіи съ нимъ, съ галантностью француза, предложилъ заплатить за сервизъ по своему усмотрѣнію, добавивъ, «что мануфактура, конечно, будетъ довольна, но цѣна поставлена самая настоящая». Послѣ этого, конечно, князю Борятинскому ничего другого не оставалось, какъ принять счетъ.

Съ тѣхъ поръ прошло почти сто лѣтъ... и, вотъ, 9 февраля 1857 года послѣдовалъ именной указъ Кабинету: «на уплату за купленную у продавца Вебса часть фарфороваго севрскаго сервиза, съ вензелями Императрицы Екатерины II, повелѣваю Кабинету отпустить въ Придворную Контору 20,261 руб. 87 к. серебромъ»... Что здѣсь дѣло идетъ о части сервиза, заказаннаго въ Севрѣ въ

*) М. О. О. А. М. И. Д. Оп. 511/446 д. 520/985.

1777 г.,—въ этомъ едва ли можетъ быть сомнѣніе. Но какими путями, черезъ 80 лѣтъ, сервизъ изъ придворной кладовой попалъ въ руки Вебса?..

Третій сервизъ — принадлежность графа А. Д. и графини М. Ѳ. Шереметевыхъ.

Заказанъ онъ въ Севрѣ гр. Николаемъ Петровичемъ Шереметевымъ, бывшимъ оберъ-гофъ-маршаломъ при императорѣ Павлѣ Петровичѣ.

«Весь сервизъ, состоящій изъ 520 предметовъ, имѣетъ общую окраску въ свѣтло-голубой (bleu turquoise) цвѣтъ; въ деталяхъ же своей декораціи, какъ напр. въ мотивахъ позолоты и живописи, украшающихъ этотъ фарфоръ, замѣчаются отклоненія, не позволяющія обобщить его въ одинъ сервизъ, тѣмъ болѣе, что само исполненіе его было не одновременно, а произведено въ два періода времени, отстоящіе другъ отъ друга на 20 лѣтъ. (1767—1768—1769—1770 и 1788—1789—1790—1791). Нѣкоторые изъ предметовъ этого фарфора могутъ считаться даже за самостоятельныя художественныя произведенія, хотя они и окрашены въ одинъ общій всему этому фарфору свѣтло-голубой бирюзовый цвѣтъ» *).

Кромѣ этихъ большихъ сервизовъ, заслуживаютъ вниманія: 1) чайный сервизъ tête-à-tête и отдѣльныя чашки графини М. А. Келлеръ. Пр. 70 и 71. 2) Тазикъ съ кувшинчикомъ (rose Du Barry)— собственность гр. А. В. Орлова-Давыдова. См. рис. в. т. 3) Наконецъ,—два голубыхъ мальчика, принадлежащіе княгинѣ М. К. Голицыной. Пр. 64.

Изъ pâte dure Севрской мануфактуры на выставкѣ заслуживаютъ вниманія: чайный сервизъ съ живописью Кастель 1780 г., принадлежащій И. А. Всеволожскому и бисквитный бюстъ Императора Александра I, работы скульптора Boizot, подаренный Наполеономъ I гр. П. А. Толстому въ Парижѣ—теперь собственность гр. А. В. Орлова-Давыдова.

Развитіе керамической промышленности въ Англіи послѣ эпохи возрожденія отличалось своеобразными особенностями отъ другихъ странъ Европы: не художественныя задачи и не предметы роскоши ставились на первомъ планѣ, а производство «товара» разсчитаннаго на широкій рынокъ.

Вотъ почему въ Англіи, не смотря на обиліе каолина и другія благопріятныя условія, мало заботились о производствѣ твердаго фарфора, продукта сравнительно дорогого. Англія стала выдѣлывать т. н. тонкій фаянсъ (faience fine), неправильно называемый иногда непрозрачнымъ фарфоромъ (porcelaine opaque), отличающійся отъ обыкновеннаго фаянса бѣлымъ цвѣтомъ массы и прозрачной (свинцовой или борной) глазурью.

Знаменитый керамистъ Джосія Веджвудъ (Josiah Wedgwood) (1730—1790) усовершенствовалъ какъ бисквитъ, такъ и глазурь тонкаго фаянса и создалъ тѣ художественныя произведенія, которыя высоко цѣнятся всѣми знатоками и любителями искусства. Мы, однако не будемъ говорить о нихъ, такъ какъ это вывело бы насъ изъ поставленныхъ рамокъ.

Итакъ, тонкій фаянсъ главный продуктъ керамическаго производства въ Англіи, фарфоръ—на второмъ планѣ.

До начала XIX ст. производился только мягкій фарфоръ, аналогичный севрскому. Первыя фабрики были основаны почти одновременно въ Stratford-le-Bow и Chelsea—около 1741, въ Derby и Worcester—около 1750.

Фабрика Bow выдѣлывала много сервизной посуды, но художественными достоинствами отличаются ея группы и вазы, украшенныя рельефными цвѣтами. Фабрика прекратила свое существованіе въ началѣ 60-хъ годовъ XVIII ст.

Большей извѣстностью пользуется Челси. Эта фабрика обязана своимъ процвѣтаніемъ первому королю изъ Ганноверскаго дома Георгу II, оказывавшему, по примѣру нѣмецкихъ государей, покровительство фабрикѣ и выписавшаго для нея мастеровъ изъ Саксоніи и Брауншвейга. Въ настоящее время издѣлія Челси находятъ столько охотниковъ, особенно въ Англіи, что цѣна на нихъ стоитъ выше стараго Севра и стараго Сакса. Надо, впрочемъ, отдать справедливость: Челси мало уступаетъ и Севру и Саксу. Особенно хороши фигуры и вазы, хотя, по формамъ и орнаменту, онѣ не могутъ претендовать на большую оригинальность, напоминая то Китай, то Севръ или Саксъ. Изъ красокъ особенно выдѣляется красно-розовая съ фіолетовымъ оттѣнкомъ.

Съ 1769 г. фабрика Челси принадлежала Duesbury, который владѣлъ и фабрикой Дэрби. Въ 1784 году Duesbury нашелъ нужнымъ соединить двѣ фабрики, переведя рабочихъ изъ Челси въ Дэрби, вмѣстѣ съ формами и моделями. На ту же фабрику поступили и модели Bow. Такимъ образомъ Derby является какъ бы

*) *Карооньеръ.* Опись севрскаго фарфороваго сервиза графа Н. П. Шереметева. Спб. 1894 г.

продолжительницей и Chelsea и Bow, и издѣлія ея часто носятъ названіе Derby-Chelsea и, дѣйствительно, сильно напоминаютъ послѣднія.

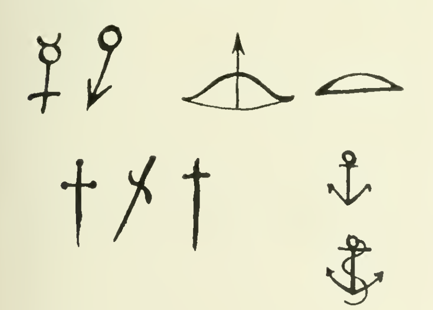
Фабрика Дэрби просуществовала до 1848 года.

Фабрика въ Ворчестерѣ была основана въ 1751 г. докторомъ Wall, хорошо знакомымъ, кромѣ своей спеціальности, съ химіей и искусствомъ. Фабрика сразу была поставлена на широкую ногу, такъ какъ Wall учредилъ акціонерную компанію, Worcester-Porcelain-Company, и такимъ образомъ добылъ капиталъ, необходимый для крупнаго производства. Въ 1788 г. фабрика получила почетное право именоваться королевской и сохраняетъ до сихъ поръ это названіе.

Масса Ворчестера грубѣе Chelsea и Derby и въ художественномъ отношеніи издѣлія его уступаютъ послѣднимъ. Слѣдуетъ упомянуть, что на Ворчестерской фабрикѣ въ 1757 году былъ впервые примѣненъ способъ печатанія на фарфорѣ съ мѣдныхъ досокъ, способъ, впослѣдствіи получившій такое сильное распространеніе въ керамикѣ и поведшій къ удешевленію ея произведеній — въ ущербъ художественности.

Марки перечисленныхъ англійскихъ фабрикъ весьма разнообразны и легко могутъ быть смѣшаны не только между собою, но и съ марками не англійскихъ фабрикъ. Мы помѣщаемъ только важнѣйшія марки.

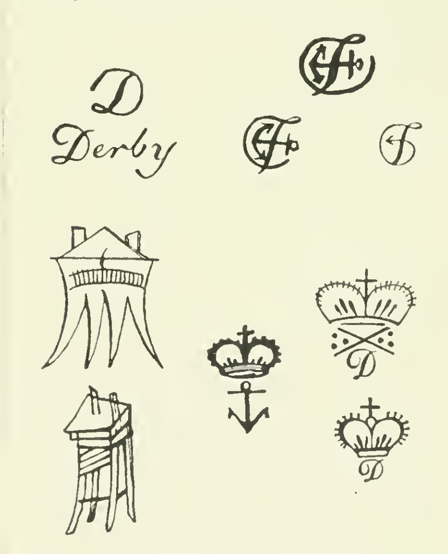
Марки Bow: лукъ, стрѣла, якорь, мечъ, тисненные въ массѣ или исполненные красной, синей, коричневой или черной краской надъ глазурью.



Марки Chelsea: треугольникъ и якорь, обыкновенно исполненные надглазурной живописью красной, коричневой или сѣрой краской; на первосортныхъ вещахъ якорь золотой. Рѣдко (въ первое время) — якорь рельефный.



Марки Derby: на первоначальныхъ вещахъ ставилась или краснаго цвѣта буква D, или полная подпись Derby, иногда и то и другое вмѣстѣ. Когда владѣлецъ Derby пріобрѣлъ и Chelsea (періодъ Chelsea-Derby, 1769—1780), то буква D соединялась съ якоремъ въ одну монограмму исполненную красною краской. На нѣкоторыхъ подражаніяхъ китайскому фарфору ставилась марка, вродѣ китайской. Послѣ уничтоженія Chelsea (такъ называемый періодъ Crown-Derby 1780—1830) марка состояла изъ буквы D подъ короной, красною краскою. Рѣдко марки Derby исполнены синею краскою.



Марки Ворчестера разнообразны до чрезвычайности и нерѣдко имитируютъ марки другихъ фабрикъ, поэтому онѣ мало надежны, и при опредѣленіи вещи

лучше полагаться на свойства фарфора, чѣмъ на марку.

Приводимъ только наиболѣе достовѣрныя и наиболѣе старыя марки.



Съ 1768 г. въ Англіи, именно въ Плимутѣ, выдѣлывался настоящій твердый фарфоръ, аналогичный вполнѣ саксонскому, но это производство не имѣло успѣха, такъ какъ ему трудно было конкуррировать съ Chelsea и Derby.

Послѣ 1800 года фарфоровое производство въ Англіи было совершенно преобразовано, благодаря нововведенію Spode. Spode сталъ фабриковать фарфоръ изъ совершенно новаго тѣста, въ составъ котораго вошли каолинъ, фельдшпатъ и костяная зола. Такимъ образомъ, по составу, новый англійскій фарфоръ, или мягкій натуральный фарфоръ, приближается къ твердому, но покрывается онъ глазурью, содержащею окись свинца, т. е. аналогичной глазури французскаго pâte tendre. Постепенно въ Англіи совершенно оставили выдѣлку прежняго pâte tendre, и теперь всѣ англійскія фабрики работаютъ исключительно новый, содержащій костяную золу фарфоръ.

Впрочемъ, издѣлія современныхъ англійскихъ фарфоровыхъ фабрикъ, пріобрѣвшія громкую извѣстность на всемірномъ рынкѣ и отличающіяся, дѣйствительно, высокими техническими качествами, не претендуютъ на большую художественность.

Историческая выставка не можетъ похвалиться обиліемъ англійскаго фарфора.

И это не удивительно: англійскій фарфоръ въ XVIII ст. (т. е. когда въ художественномъ отношеніи онъ представлялъ наибольшій интересъ) не имѣлъ широкаго распространенія въ Россіи.

Въ коллекціи кн. А. С. Долгорукаго имѣются 4 маленькихъ флакона Челси и синяя съ золотомъ тарелка Ворчестеръ.

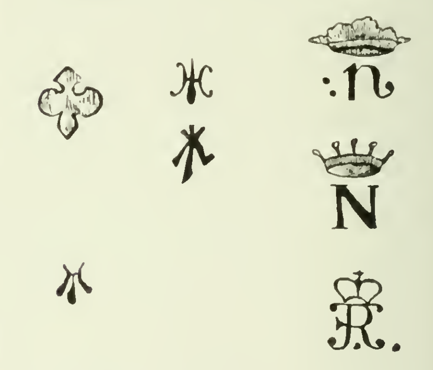
И. А. Всеволожскій выставилъ двѣ чашки Дерби.

Въ Италіи послѣ опытовъ Медичисовъ прошло болѣе столѣтія, и только въ въ 1736 г. неаполитанскій король Карлъ III учредилъ фабрику въ Capo di Monte вблизи Неаполя. Король Карлъ настолько увлекался фарфоромъ, что лично управлялъ своею фабрикою и даже собственноручно работалъ въ ея мастерскихъ.

Фабрика Capo di Monte существовала до 1821 г., работая преимущественно искусственный мягкій фарфоръ. Произведенія ея своеобразны и отличаются большими достоинствами: прозрачнымъ бисквитомъ, блестящей глазурью, оригинальными формами, украшенными очень часто рельефнымъ орнаментомъ или рельефными группами, исполненными очень тонко и съ большой тщательностью.

Настоящія издѣлія Capo di Monte коллекціонерами цѣнятся весьма высоко, но встрѣчаются весьма не часто.

Марки Capo di Monte, (расположенныя въ порядкѣ старшинства):



Образцы Capo di Monte на Выставкѣ:

Табакерка съ рельефными миѳологическими сценами, изъ коллекціи Е. И. Выс. В. К. Елисаветы Ѳеодоровны. См. рис. в. т.

Кружка изъ коллекціи Н. А. Всеволожскаго, наконецъ статуетка изъ собранія гр. Ферзена, представляющая неаполитанца съ бурдюкомъ вина и бутылками. См. пр. 75.

Изъ другихъ итальянскихъ фарфоровыхъ фабрикъ наиболѣе извѣстная и старая въ Doccia: она основана въ 1737 г. маркизомъ Ginori и существуетъ понынѣ, принадлежа потомкамъ основателя.



2.

Твердый фарфоръ (pâte dure).

Саксонская королевская фарфоровая мануфактура.



Керамисты французскіе, отыскивая секретъ китайскаго фарфора, изобрѣли pâte tendre, въ Германіи же алхимикъ Беттхеръ (Boettger) изобрѣлъ настоящій фарфоръ, отыскивая способъ изъ свинца дѣлать золото. Хотя естественныя науки въ началѣ XVIII в. сдѣлали достаточные уже успѣхи, чтобы не вѣрить въ возможность фабриковать золото, но таковая вѣра поддерживалась у многочисленныхъ сувереновъ Германіи страстнымъ желаніемъ имѣть побольше золота и отсутствіемъ этого металла въ дѣйствительности. Вотъ почему, когда король прусскій Фридрихъ-Вильгельмъ I услышалъ, что въ Берлинѣ проживаетъ аптекарскій ученикъ Фридрихъ Беттхеръ, который хвалится умѣньемъ фабриковать золото изъ неблагородныхъ металловъ, онъ велѣлъ его схватить, запереть и заставить дѣлать золото для его королевскаго величества. Не смотря однако на предосторожности, Беттхеръ бѣжалъ изъ Берлина и скрылся въ Саксонію, откуда былъ родомъ.

Но бѣдный алхимикъ попалъ изъ огня да въ полымя. Курфюрсту саксонскому и королю польскому Августу II золото нужно было не меньше, чѣмъ королю прусскому: Беттхеру отвели приличное помѣщеніе въ крѣпости и, приставивъ стражу, велѣли дѣлать золото для его величества курфюрста саксонскаго. Фармацевту оставалось подчиниться, и, не желая сознаться въ шарлатанствѣ (впрочемъ, его сознанію и вѣрить не стали бы), онъ принялся за опыты при помощи ученаго химика барона Чирнгаузена (Tschirnhausen), который, конечно, въ эти опыты не вѣрилъ. Да и самъ Беттхеръ былъ далеко не убѣжденнымъ алхимикомъ среднихъ вѣковъ, а простымъ авантюристомъ, которыми такъ богатъ былъ XVIII вѣкъ. Вотъ почему онъ чрезвычайно обрадовался, когда, оперируя съ красной глиной изъ окрестностей Мейссена, получилъ вещество, очень напоминающее фарфоръ: твердое какъ камень, способное къ полировкѣ, но непрозрачное и бураго, а не бѣлаго цвѣта.

Бросивъ шарлатанскіе опыты съ фабрикаціей золота, Беттхеръ принялся выдѣлывать изъ новаго состава, названнаго имъ краснымъ фарфоромъ, сервизныя и другія вещи, очень понравившіяся курфюрсту, который позволилъ своему алхимику производить дальнѣйшіе опыты въ этомъ направленіи.

Долго опыты Беттхера оставались безуспѣшными, но судьба сжалилась надъ нимъ: въ 1709 г. случайно онъ нашелъ то, что требовалось для успѣха—каолинъ. Надѣвая въ одно прекрасное утро только что напудренный парикъ, Беттхеръ обратилъ вниманіе на его тяжесть. Лакей объяснилъ, что зависитъ это обстоятельство отъ модной пудры. Посмотрѣвъ на пудру, Беттхеръ заподозрилъ, что это и есть каолинъ, произвелъ опыты и получилъ настоящій бѣлый фарфоръ. Каолинъ, игравшій роль модной пудры, открылъ въ Ауэ на своемъ полѣ кузнецъ Шнорръ, который рѣшилъ воспользоваться открытіемъ, пустивъ неизвѣстное ему вещество въ продажу въ качествѣ пудры.

Когда такимъ образомъ настоящій фарфоръ былъ изобрѣтенъ, курфюрстъ Августъ II, декретомъ отъ 6 іюня 1710 г., учредилъ въ своемъ замкѣ Альбрехтсбургѣ, около Мейссена, королевскую мануфактуру, при чемъ были приняты чрезвычайныя мѣры противъ разглашенія секрета фарфороваго производства или продажи каолина въ частныя руки. Самъ курфюрстъ, посѣщая мануфактуру, напоминавшую неприступную крѣпость, приносилъ присягу, что никому не разскажетъ видѣннаго. Зато Беттхеръ, принявшійся теперь за куте-

жи и дебоши и впавшій въ долги, велъ подозрительные переговоры съ иностранными правительствами, былъ заподозрѣнъ, арестованъ, и только смерть (1719) спасла его отъ жестокаго наказанія, которое могло его ожидать.

Конечно, при Беттхерѣ мануфактура не могла еще сдѣлать большихъ успѣховъ, такъ какъ это было еще время опытовъ, приходилось преодолѣвать всевозможныя трудности при мало опытныхъ мастерахъ. Но уже и тогда мануфактура успѣла пріобрѣсти широкую извѣстность, и ея издѣлія съ выгодой продавались на Лейпцигской ярмаркѣ.

Въ художественномъ отношеніи произведенія этого періода были подражаніями китайскимъ образцамъ, какъ по формамъ, такъ и по украшенію одноцвѣтной синей краской.

Наступившій послѣ смерти Беттхера періодъ, продолжавшійся до начала Семилѣтней войны,—самое счастливое и блестящее время дѣятельности Мейсенской мануфактуры. Кромѣ счастливаго стеченія обстоятельствъ, своими успѣхами она была обязана, главнымъ образомъ, директору живописцу Герольду (Hörold) и скульптору Кендлеру (Kändler).

Отказавшись отъ подражанія китайскимъ образцамъ, мануфактура перешла къ европейскимъ формамъ и полихромной живописи.

Плодотворность и разнообразіе этого времени поразительны: сервизы, вазы, куклы, группы—все это было такъ ново, такъ изящно и всегда оригинально. Стиль, въ которомъ трактовались всѣ формы, былъ избранъ такъ удачно, такъ гармонировалъ съ характеромъ эпохи, но вмѣстѣ съ тѣмъ такъ подходилъ къ техническимъ свойствамъ фарфора, что и теперь, глядя на издѣлія того времени, невольно думаешь, что этотъ стиль спеціально созданъ для фарфора. Съ большимъ основаніемъ такой изслѣдователь, какъ проф. Семперъ въ своемъ классическомъ трудѣ Der Stil, *) говоритъ, что стиль рококо родился не въ Парижѣ или Версали, но въ Дрезденѣ. Художественное впечатлѣніе отъ формы усиливалось качествами бѣлой мелко-зернистой массы, блестящей глазури, нѣжностью тоновъ и гармоничнымъ сочетаніемъ красокъ.

Всѣ эти качества произведеній Мейсенской мануфактуры сразу установили на прочномъ основаніи репутацію саксонскаго фарфора, вызвали многочисленныхъ подражателей и до сихъ поръ привлекаютъ вниманіе всѣхъ не только любителей дилеттантовъ, но и серьезныхъ знатоковъ. Особенной славой пользуются группы и куклы Кендлера.

Мейсенская мануфактура пожинала не только лавры славы, но и блестяще вела свои коммерческія операціи, дававшія кассѣ курфюрста весьма солидные барыши.

Однако войны помѣшали мирному развитію мануфактуры: хуже всего было то, что войны привели въ Мейсенъ непрошеннаго посѣтителя, прусскаго короля Фридриха Великаго, посѣщеніе котораго не осталось безъ послѣдствій: во-первыхъ, онъ переселилъ изъ Мейсена многихъ мастеровъ въ Берлинъ, гдѣ существовала уже подобная мануфактура, во-вторыхъ, онъ подвергнулъ реквизиціи склады мануфактуры и продавалъ ея издѣлія на сотни тысячъ талеровъ. По этому поводу онъ писалъ не безъ циничнаго юмора: «J'ai commandé ici de la porcelaine pour le monde entier... Je ne suis plus riche que de cette matière fragile et j'espère que ceux qui la recevront la prendront comme monnaie. Il ne me reste plus que mon honneur, mon habit, mon épée et ma porcelaine».

Послѣ заключенія мира, были приняты всѣ мѣры для поправленія положенія королевской мануфактуры.

Въ числѣ этихъ мѣръ заслуживаетъ вниманія приглашеніе (въ 1765) изъ Парижа талантливаго скульптора Acier, произведенія котораго стоятъ не только не ниже, но быть можетъ выше произведеній Кендлера и часто смѣшиваются съ послѣдними, хотя между ними есть значительная разница: Кендлеръ создалъ рококо Мейсена, Асье — представитель французскаго искусства времени Людовика XV. Недавно одинъ французскій авторъ *) весьма удачно сказалъ, что между Асье и Кендлеромъ такая же разница, какъ между Буше и Ватто.

Чтобы улучшить общій составъ служащихъ путемъ надлежащаго художественнаго развитія, при мануфактурѣ была учреждена въ 1764 г. художественная школа, подъ управленіемъ художника Дитриха, который въ то же время завѣдывалъ и живописной частью на фабрикѣ. Дитрихъ былъ поклонникъ классическаго

*) Prof. D-r G. Semper.—Der Stil in den technischen u. tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik, 2-te Aufl. München 1878—9.2-er B. стр.172.

*) O. Beauchamp — Les Grandes Industries du Monde. Céramique. La Porcelaine.

искусства, и отъ него ведетъ начало новое направленіе и увлеченіе классическими формами и господство прямой линіи. Въ управленіе гр. Марколини (1796 — 1814) господствовалъ стиль Людовика XVI и стиль Empire, впрочемъ, не исключительно.

Не успѣла, однако, мануфактура оправиться отъ реквизицій прусскаго короля, какъ онъ приготовилъ для нея новый ударъ: желая охранить свою Берлинскую фабрику отъ конкурренціи, король запретилъ (въ 1764 г.) ввозъ въ Пруссію саксонскаго фарфора. Примѣру Фридриха послѣдовали другіе нѣмецкіе суверены, которые успѣли уже обзавестись своими фарфоровыми фабриками при помощи мастеровъ, уходившихъ изъ Мейссена. Такимъ образомъ рынокъ для саксонскаго

Сакса, съ предувѣдомленіемъ, что существуетъ масса поддѣлокъ, иногда настолько удачныхъ, что требуется большое вниманіе, чтобы не даться въ обманъ.

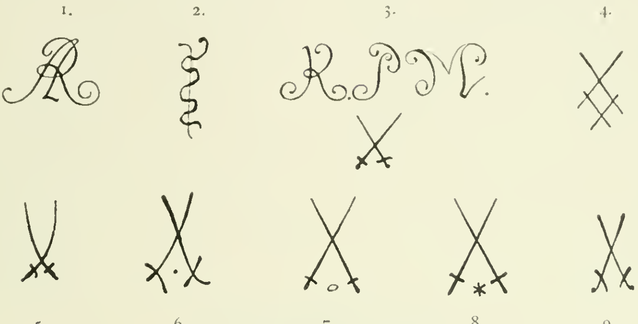
1. Монограмма: Augustus Rex. Встрѣчается только на вещахъ изъ королевскихъ сервизовъ, 1710—1722 г.

2. Жезлъ Эскулапа (синій). Время Беттихера (на вещахъ, поступавшихъ въ продажу).

3. Т. е. Königliche Porzellan-Manufaktur, около 1712 г. и позднѣе.

4. Первое десятилѣтіе управленія Герольда (1720—1730).

5. Двѣ скрещенныя шпаги князя-избирателя (изъ саксонскаго государственнаго герба). Эта марка вошла въ употребленіе съ 1725 г. и сдѣлалась основной маркой Мейссенской мануфактуры.



фарфора сильно сократился: когда же въ 1806 г. и Россія запретила ввозъ иностраннаго фарфора, то для Мейссена остался почти единственный рынокъ — Турція, что отозвалось и на матеріальной, и на художественной сторонѣ дѣла.

Послѣ Наполеоновскихъ войнъ Мейссенская мануфактура стала поправлять свои дѣла, особенно съ тѣхъ поръ, какъ директоръ ея Kühn изобрѣлъ такъ наз. «нѣмецкое золото», т. е. способъ получать блестящую позолоту не чрезъ полировку, а при обжигѣ. Способъ этотъ даетъ возможность накладывать золото чрезвычайно тонкимъ слоемъ и, слѣдовательно, удешевляетъ производство (правда — въ ущербъ прочности позолоты и даже художественности).

Въ настоящее время Мейссенская королевская мануфактура представляетъ интересный образецъ правительственнаго учрежденія, умѣющаго вести прибыльныя коммерческія операціи, оставаясь въ то же время въ ряду первоклассныхъ художественныхъ заведеній.

Прилагаемъ главнѣйшія марки стараго

6 и 7. Періодъ 1770—1796 гг. Въ это время высшій надзоръ за фабрикой принялъ на себя самъ король.

8. Время Марколини (1796—1814).

9. Обыкновенная современная марка.

Всѣ марки саксонскаго фарфора исполнены синей краской подъ глазурью. Марки, написанныя золотомъ, встрѣчаются очень рѣдко и на вещахъ, ничѣмъ особенно не выдѣляющихся. Характерна одна лишь золотая марка, которая ставилась на сервизахъ, изготовлявшихся для любимой метрессы курфюрста Августа II, графини Козель. Марка эта такого вида:



Старый Саксъ на Исторической Выставкѣ.

Изъ числа произведеній стараго Сакса на выставкѣ заслуживаютъ особеннаго вниманія:

Андреевскій сервизъ — витрина Ихъ Величествъ Государя Императора и Государыни Императрицы. Этотъ сервизъ былъ сдѣланъ по заказу Императрицы Екатерины II для Петергофскаго дворца и по художественному исполненію является шедевромъ. (См. рис. въ т.).

Фарфоровая табакерка съ зелеными рисунками, изъ коллекціи Ея Имп. Высочества В. Кн. Елисаветы Θеодоровны. (См. рис. въ т.).

Ваза изъ той же коллекціи.

Група работы Acier, представляющая аллегорію союза между Даніей, Швеціей и Норвегіей: изъ Ораніенбаумскаго дворца, собственность герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго. (См. пр. 68).

Група: Императрица Елисавета Петровна верхомъ въ преображенскомъ мундирѣ: оттуда же.

Групы изъ surtout de table, сдѣланнаго для поднесенія Императрицѣ Екатеринѣ II: изъ Ораніенбаумскаго дворца, собственность герцога М. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго. См. пр. 65, 66, 67.

Чайный сервизъ, фигуры по картинамъ Роза - да - Тиволи, изъ коллекціи И. А. Всеволожскаго.

Чайный сервизъ tête - à - tête, принадлежность С. Н. Сторожевскаго.

Табакерка изъ коллекціи князя А. С. М. А. Долгорукаго.

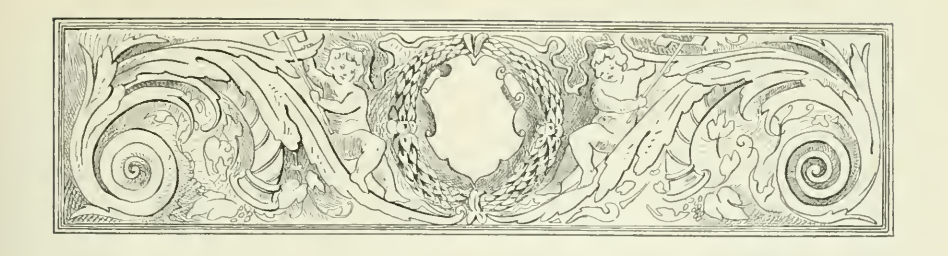
Сервизъ времени Людовика XV и часть другого сервиза, изъ коллекціи графини М. А. Келлеръ.

Бюстъ Е. И. В. Императора Александра Павловича (бисквитъ), изъ коллекціи Шереметевой.

Три чашки изъ той же коллекціи.

2 тарелки съ красными драконами, изъ королевскаго сервиза, изъ той же коллекціи.





Распространеніе производства твердаго фарфора въ Европѣ.

Вѣна.



МЕЙССЕНСКАЯ королевская мануфактура по справедливости можетъ быть названа родоначальницей всѣхъ фабрикъ европейскаго твердаго фарфора.

Выше мы видѣли, что даже самъ Беттхеръ не прочь былъ продать чужестранцамъ секретъ фарфороваго состава. Тѣмъ больше соблазна представляла такая продажа секрета для другихъ мастеровъ, которые такимъ способомъ надѣялись составить себѣ карьеру. Вотъ почему, не смотря на всѣ принимаемыя саксонскимъ правительствомъ мѣры къ сохраненію производства фарфора въ секретѣ, очень скоро послѣ основанія королевской мануфактуры, фарфоровыя фабрики стали распространяться по всей Европѣ, устраиваемыя или бѣжавшими изъ Мейссена мастерами, или ихъ учениками.

Первенство по времени принадлежитъ Вѣнѣ.

Бельгіецъ Claude du Pasquier получилъ въ 1718 г. привилегію на 25 л. и совмѣстно съ ушедшимъ изъ Мейссена арканистомъ *) Штенцелемъ открылъ въ Вѣнѣ фарфоровую фабрику въ компаніи съ нѣкоторыми богатыми купцами. Однако до 1744 г. фабрика едва-едва прозябала, работая не болѣе какъ при 20 рабочихъ. Въ 1744 г. фабрика, по желанію Маріи Терезіи, была пріобрѣтена правительствомъ, которое затратило на ея развитіе значительныя суммы. Въ 1780 г. на фабрикѣ работало уже болѣе 300 рабочихъ. Удовлетворительно зарекомендовала себя фабрика и въ художественномъ отношеніи, особенно были хороши куклы моделера Niedermayer'а. Въ 70-хъ годахъ, съ расширеніемъ коммерческихъ операцій, достоинство издѣлій фабрики сильно понизилось, и коммерческіе разсчеты не оправдали надеждъ. Въ 1784 г. фабрику рѣшили было продать съ публичнаго торга, но, за отсутствіемъ покупателей, она по прежнему осталась въ рукахъ правительства.

Тогда баронъ фонъ-Зоргенталь, въ управленіе которому была отдана фабрика, предпринялъ рядъ мѣръ къ ея поднятію и, дѣйствительно, добился того, что скоро Вѣнская фабрика въ художественномъ отношеніи среди другихъ фарфоровыхъ фабрикъ заняла выдающееся мѣсто. Это время—самый блестящій періодъ ея существованія. Освободясь отъ подражанія мейссенскому рококо и усвоивъ ложноклассическій стиль, добившись, благодаря работамъ Лейтнера, новыхъ открытій въ керамической техникѣ, Вѣнская фабрика въ періодъ отъ 1785 до 1805 по оригинальности своихъ произведеній стояла впереди всѣхъ другихъ.

Знатоки очень цѣнятъ блестящую расцвѣровку на матовомъ золотѣ, платиновые рельефы, живопись, исполненную черной урановой краской, и другіе, впервые примѣненные на Вѣнской фабрикѣ, способы украшенія фарфоровыхъ издѣлій.

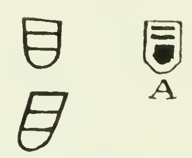
Въ матеріальномъ отношеніи дѣла

*) Такъ назывались въ XVIII ст. мастера, знавшіе секретъ состава массы, глазури и способъ обжиганія фарфора.

фабрики тоже шли не дурно: въ началѣ XIX ст. на ней работало болѣе 500 человѣкъ.

Традиціи Зоргенталя поддерживалъ, послѣ его смерти, его преемникъ Нидермайръ. Но послѣ смерти послѣдняго (1827), новые директора повели дѣло весьма неумѣло и превратили фабрику въ чисто коммерческое заведеніе, вырабатывавшее только базарный фарфоръ. Скоро обнаружилось, что при такихъ условіяхъ и задачахъ казенной фабрикѣ не возможно конкуррировать съ частными предпріятіями. Въ результатѣ—долги и полная потеря прежняго renommé, а въ 1864 постановленіемъ рейхсрата Вѣнская фабрика была уничтожена, о чемъ вскорѣ очень жалѣли, но—было уже поздно.

Маркой Вѣнской фабрики до 1744 г. была буква W (впрочемъ, марка эта очень сомнительна). Послѣ 1744 г. фабричной маркой служилъ щитъ герба Габсбурговъ, сначала штампованный въ массѣ, потомъ кобальтовый подглазурный. Съ 1784 года вмѣстѣ съ маркой выставлялся и годъ, при чемъ первая цифра опускалась.



Старая Вѣна на выставкѣ:

Фарфоровый сервизъ Е. И. В. Великой Княгини Маріи Павловны. См. пр. 74.

Два сервиза tête-à-tête, графини М. А. Келлеръ. См. пр. 70.

Пять чашекъ—ея же.

Тарелки и табакерки коллекціи князя С. В. Кудашева.

Чашка съ видомъ, коллекціи Е. Б. Шереметевой.

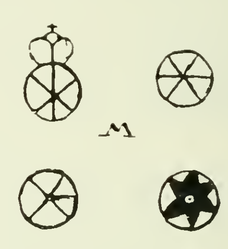
Гехстъ.



ДИНЪ изъ мастеровъ Вѣнской фабрики Ринглеръ, ушелъ изъ Вѣны съ порядочнымъ запасомъ всякихъ рецептовъ въ карманахъ. Переходя съ мѣста на мѣсто, пришелъ онъ въ Гехстъ, въ Майнцкомъ архіепископствѣ. Здѣсь онъ познакомился съ владѣльцемъ фаянсовой фабрики Гельцемъ (Gelz), которому помогъ основать въ 1740 году фарфоровую фабрику. Въ 1762 г. курфюрстъ майнцкій Эммерихъ Іозефъ сдѣлалъ фабрику собственностью государства. Какъ таковая, фабрика просуществовала до 1794 года, когда была до основанія разрушена французскими войсками.

Издѣлія Гехста мало чѣмъ уступали Мейссенскимъ. Въ настоящее время они очень высоко цѣнятся знатоками, какъ по рѣдкости, такъ и выдающимся достоинствамъ. Особенной славой пользуются куклы. Впрочемъ, высокими художественными достоинствами отличаются только куклы работы моделера Мельхіора, служившаго на фабрикѣ съ 1765 по 1780 годъ. Другія бываютъ настолько грубы, что остается предположить, что онѣ изготовлялись для простого народа, собиравшагося на ежегодную ярмарку въ Майнцѣ.

Марка Гехста — взятое изъ герба Курмайнца колесо съ шестью спицами, съ короной или безъ короны. Исполнена марка большею частью кобальтомъ подъ глазурью.



Въ каталогѣ выставки одна чашка изъ коллекціи графини М. А. Келлеръ (стр. 42, № 16) приписана Гехсту, но рѣшительно безъ всякаго основанія: марка этой чашки—аистъ со змѣей—принадлежитъ фабрикѣ въ Гаагѣ (1775—1786 г.).

Берлинъ.

Едва-ли злоупотребленіе крѣпкими напитками можетъ приносить кому-либо пользу, но несомнѣнно, что пьянство учредителя фарфоровой фабрики въ Гехстѣ Ринглера принесло пользу фарфоровой промышленности въ Германіи. Мастеровые фабрики въ Гехстѣ хорошо знали страсть Ринглера къ вину, знали также и то, что онъ всегда носитъ въ своихъ карманахъ рецепты секретовъ фарфороваго дѣла. На этихъ свойствахъ славнаго арканиста построили планъ: Ринглера на-

пошли до безчувствія, рецепты списали, а затѣмъ участники этого дѣла бросили фабрику въ Гехстѣ и пошли основывать фабрики въ различныхъ уголкахъ Германіи.

Одинъ изъ этихъ работниковъ появился въ Берлинѣ, гдѣ его знаніями воспользовался фабрикантъ Wegely, открывшій въ 1750 г. фарфоровую фабрику. Скоро однако фабрика Вегели прекратила свое существованіе, не давъ ничего замѣчательнаго.

На Выставкѣ имѣются двѣ фигурки этой фабрики, изображающія зиму и лѣто. (Коллекція V. Клаузнера изъ Берлина).

Въ 1761 г. въ Берлинѣ была учреждена новая фабрика банкиромъ Гоцковскимъ (Gottskowski), кажется, не безъ участія самого короля, который очень интересовался этой фабрикой и посылалъ ей изъ Мейссена не только образцы и модели, но и лучшихъ рабочихъ и мастеровъ. Въ 1763 году Фридрихъ II окончательно пріобрѣлъ фабрику въ собственность и переименовалъ ее Королевской мануфактурой.

Фабрикой управлялъ въ это время Гринингеръ (Grieninger), но и самъ король принималъ въ дѣлахъ самое горячее участіе, входя во всѣ детали.

Успѣхъ былъ настолько значительный, что скоро число рабочихъ на фабрикѣ дошло до 700, и она давала ежегодно 200,000 талеровъ барыша.

Хотя издѣлія Берлинской фабрики въ это время и отличались высокими качествами, однако достигнутые успѣхи обусловливались не только достоинствами издѣлій, но и блестящими коммерческими способностями просвѣщеннаго короля. Важнѣйшимъ мѣропріятіемъ было устраненіе конкурренціи Мейссена, путемъ запрещенія ввоза саксонскаго фарфора. Но кромѣ того, король придумалъ рядъ остроумныхъ мѣръ для сбыта издѣлій своей фабрики. Напримѣръ: откупщики прусской государственной лоттереи обязаны были ежегодно покупать на королевской мануфактурѣ вещей на 10.000 талеровъ. Если молодой человѣкъ израильскаго племени хотѣлъ исполнить законъ и взять себѣ жену, то ему позволено было сіе не иначе, какъ подъ условіемъ купить сервизъ на королевской мануфактурѣ—и не какой-нибудь, а соотвѣтствующій состоянію жениха и невѣсты. Послѣднее мѣропріятіе было причиной, что берлинскій фарфоръ былъ названъ «жидовскимъ порцеланомъ (Judenporzellan)».

Послѣ смерти короля Фридриха II, фабрикой управляла цѣлая комиссія подъ предсѣдательствомъ министра Von Heinitz'а и, по пословицѣ: «у семи нянекъ дитя безъ глазу», чуть ея не погубила. Однако фабрика устояла и продолжаетъ работать до сихъ поръ, получая отъ короля субсидію.

Въ общемъ, издѣлія Берлинской королевской мануфактуры если и не равняются издѣліямъ Мейссена, то и не очень отстаютъ отъ нихъ.

Къ лучшимъ произведеніямъ Берлина слѣдуетъ отнести бисквиты, отличающіеся сравнительно солидными размѣрами, прекрасной массой, тщательной отдѣлкой и строгимъ стилемъ, а часто и большой сухостью.

Къ оригинальнымъ вещамъ Берлинской мануфактуры относятся прозрачныя картины такъ называемыя Lithophanieplatten, а также впервые здѣсь появившіяся украшенія изъ кружевъ.

Старая марка Берлинской королевской мануфактуры — скипетръ, нарисованъ коричневой или синей краской подъ глазурью.





Послѣ 1830 г. марка приняла такой видъ:



Въ настоящее же время на издѣліяхъ королевской Берлинской мануфактуры ставится штемпель: въ серединѣ прусскій одноглавый орелъ, по борту надпись: Königl. Porcellan Manufaktur.

Берлинская королевская мануфактура на Выставкѣ:

Большая коллекція С. П. фонъ-Дервиза, изображающая Импиратрицу Екатерину II на тронѣ, окруженную многочисленными аллегорическими группами.

Часть сервиза и двѣ чашки: коллекція гр. М. А. Келлеръ.

Сервизъ, подаренный императрицей Екатериной II З. А. Хитрово: коллекція А. З. Хитрово. См. рис. въ текстѣ.

Тарелка изъ коллекціи Д. Р. Вострякова.

2 тарелки изъ коллекціи Ф. В. Кетчера.

Франкенталь.

РИНГЛЕРЪ, огорченный коварствомъ работниковъ Гёхста, оставилъ фабрику и ушелъ въ Палатинатъ. Здѣсь онъ основалъ свою фабрику въ г. Франкенталѣ. Чрезъ 4 года фабрика перешла во владѣніе фаянсоваго фабриканта изъ Страсбурга Ганнона (Hannong), а послѣ смерти послѣдняго, ее купилъ курфюрстъ пфальцскій Карлъ Теодоръ. Курфюрстъ пригласилъ на фабрику опытныхъ мастеровъ и художниковъ, благодаря чему произведенія фабрики достигли большого совершенства и цѣнились наравнѣ съ мейссенскими. Фабрика существовала до 1800 г.

Знатоками очень цѣнятся изящныя статуэтки, исполненныя въ стилѣ мейссенскаго рококо по рисункамъ извѣстныхъ художниковъ.

Марки Франкенталя часто мѣнялись: важнѣйшія изъ нихъ двѣ:





На выставкѣ имѣются:

Группа, принадлежащая И. А. Всеволожскому.

Группы: урокъ танцевъ, изъ коллекціи кн. А. С. Долгорукаго. См. рис. стр. 147 «за туалетомъ» изъ собр. И. А. Всеволожскаго. См. стр. 148.

Нимфенбургъ.

НА выставкѣ, въ коллекціи И. А. Всеволожскаго имѣются двѣ бѣлыя глазурованныя статуэтки, представляющія два персонажа итальянской комедіи. Сюжетъ этотъ принадлежитъ старому Саксу. При первомъ взглядѣ, однако, на статуэтки коллекціи Всеволожскаго, видно, что это не Саксъ. Патина статуэтокъ очень бѣла, работа изящная, но поражаетъ худоба персонажей. Статуэтки принадлежатъ фарфоровой фабрикѣ въ Нимфенбургѣ, въ Баваріи.

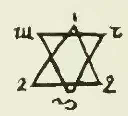
Первая фарфоровая мануфактура въ Баваріи была учреждена въ Нейдеккѣ, въ 1754 году, курфюрстомъ Максимиліаномъ-Іосифомъ, при ближайшемъ участіи графа Гаймгаузена. Такъ какъ мануфактура шла первое время неудачно, то пригласили на помощь извѣстнаго уже Ринглера, которому скоро удалось поставить заведеніе на ноги. Въ 1758 г. оно было переведено въ Нимфенбургъ, недалеко отъ Мюнхена.

Большихъ размѣровъ мануфактура никогда не достигала, но произведенія ея пользовались извѣстностью.

Кромѣ статуэтокъ, которыя обыкновенно отличаются тѣми же свойствами, какъ упомянутыя выше персонажи итальянской комедіи, пользуются большой извѣстностью прекрасно исполненныя на фарфорѣ художниками Адлеромъ и Гейнцемъ копіи картинъ Мюнхенской галлереи.

Мануфактура существуетъ и въ настоящее время, но находится уже въ частныхъ рукахъ.

Первоначальная марка Нимфенбурга имѣла такой видъ:



Позднѣе она была замѣнена баварскимъ щитомъ:





Мы не упоминаемъ о другихъ фарфоровыхъ фабрикахъ Германіи, каковы, напримѣръ, въ Фюрстенбергѣ, Баденѣ, Людвигсбургѣ, ибо эти фабрики не представлены совсѣмъ на Исторической Выставкѣ. Впрочемъ, онѣ и не пользуются въ исторіи керамики особенной извѣстностью. Славящійся теперь королевскій копенгагенскій заводъ (марка 3 волнистыхъ линіи) прежде былъ незамѣтенъ и пріобрѣлъ извѣстность въ послѣднія десятилѣтія XIX ст.



II.

Фарфоровое производство въ Россіи.

I.

Императорскій фарфоровый заводъ.



Свѣдѣнія, приводимыя до сихъ поръ различными авторами о началѣ фарфороваго дѣла въ Россіи, крайне сбивчивы и невѣрны, такъ какъ основаны не на фактическихъ данныхъ, а на преданіяхъ и предположеніяхъ. Между тѣмъ, въ архивахъ Москвы и Петербурга имѣются достаточные матеріалы для установленія точныхъ фактовъ.

Петръ I, большой любитель фарфора и фаянса, пытался завести въ Россіи производство, такъ называвшагося тогда дельфтскаго (голландскаго) порцелина (собственно — фаянса). Онъ выписалъ въ 1718 г. голландскаго мастера Эггебрехта, который имѣлъ въ Дрезденѣ небольшую фаянсовую фабрику. Однако, Эггебрехтъ недолго оставался въ Россіи, и пребываніе его не имѣло серьезныхъ послѣдствій.

Пробовалъ государь вывѣдать на мануфактурѣ своего друга, короля Августа, секретъ настоящаго фарфора, изобрѣтеннаго Беттхеромъ, и поручилъ обдѣлать это дѣло своему заграничному агенту, образованному и ловкому Юрью Кологривому. Кологривый доносилъ государю, что съ Божьей помощью онъ надѣется обмануть бдительность короля и подкупить мастеровъ. Однако, агентъ Петра I на этотъ разъ потерпѣлъ неудачу.

Въ 1724 г., въ Москвѣ, купецъ Гребенщиковъ завелъ на свой счетъ фаянсовую фабрику, которая позднѣе достигла большого развитія. На этой же фабрикѣ въ 50-хъ годахъ дѣлались попытки изобрѣсти фарфоровый составъ, но безуспѣшно.

При преемникахъ Петра I явилась мысль заимствовать фарфоровое производство изъ Китая.

Въ 40-хъ годахъ XVIII ст. удалось подкупить за большую сумму одного мастера богдыханскихъ фарфоровыхъ заводовъ, который выдалъ секретъ уроженцу Сибири серебрянику Курсину.

По высочайшему указу, Курсинъ производилъ близъ Петербурга опыты, не давшіе, однако, удовлетворительныхъ результатовъ, такъ какъ хитрый китаецъ, кажется, кое-что скрылъ отъ Курсина, къ тому же встрѣтилось про-

тиводѣйствіе со стороны нѣкоторыхъ вельможъ, и это предпріятіе рушилось.

Еще ранѣе опытовъ Курсина, русское правительство пригласило въ Петербургъ мастера Гунгера.

Христофъ Конрадъ Гунгеръ, родомъ изъ Тюрингена, живя въ Дрезденѣ, вошелъ въ дружбу съ знаменитымъ Беттхеромъ, изобрѣтателемъ твердаго фарфора. Пьянствуя съ Беттхеромъ, Гунгеръ узналъ отъ него кой-какіе секреты, послѣ чего, выдавая себя за знатока фарфороваго и фаянсоваго дѣла (въ дѣйствительности онъ былъ посредственнымъ позолотчикомъ), обошелъ всю Европу: былъ и въ Вѣнѣ, и въ Венеціи, и въ Испаніи, и въ Швеціи, вездѣ обѣщалъ завести фарфоровыя и фаянсовыя фабрики и нигдѣ не исполнилъ своего обѣщанія.

Въ 1744 г. русское правительство тайкомъ вывезло Гунгера изъ Стокгольма въ Петербургъ, гдѣ онъ началъ устраивать фарфоровую фабрику на томъ самомъ мѣстѣ, на которомъ и понынѣ расположенъ Императорскій фарфоровый заводъ. Высшій надзоръ за дѣломъ имѣлъ баронъ И. А. Черкасовъ.

Втеченіе нѣсколькихъ лѣтъ Гунгеръ производилъ опыты, составляя фарфоровую массу изъ гжельскихъ глинъ (Московской г.), финляндскаго шпата и олонецкаго кварца. Но шарлатанство Гунгера въ концѣ концовъ обнаружилось. Попробовалъ онъ обвинить во всемъ колдуновъ, но ему не повѣрили и прогнали.

Фарфоровый заводъ такъ и отцвѣлъ-бы, не успѣвши расцвѣсть, если бы не спасъ дѣла русскій талантливый человѣкъ, Дмитрій Ивановичъ Виноградовъ.

Будучи духовнаго званія, родомъ изъ Суздаля, Виноградовъ воспитывался въ Академіи Наукъ одновременно съ Ломоносовымъ. Вмѣстѣ съ послѣднимъ, въ 1736 г., онъ былъ посланъ въ Фрейбургскій университетъ для изученія металлургіи. Заграницей Виноградовъ пробылъ почти 8 лѣтъ и вернулся въ Россію съ самыми лучшими аттестатами нѣмецкихъ профессоровъ. Послѣ провѣрочнаго экзамена въ Академіи Наукъ и восторженнаго отзыва вице-президента Рейзера, Виноградовъ былъ удостоенъ званія бергмейстера.

Виноградовъ могъ сдѣлаться однимъ изъ выдающихся русскихъ ученыхъ, но ему готовилась иная участь: по требованію бар. Черкасова, его причислили къ Кабинету Е. В. и велѣли состоять при Гунгерѣ для изученія фарфороваго искусства. Отъ Гунгера Виноградовъ ничему не научился. Но онъ увлекся дѣломъ, весь отдался ему и, примѣняя свои обширныя свѣдѣнія по химіи и металлургіи, 13 лѣтъ производилъ безчисленные систематическіе опыты составленія массы, глазури, красокъ, обжиганія и въ началѣ 50-хъ годовъ, добился полнаго успѣха.

Такимъ образомъ, русскій фарфоръ ниоткуда не заимствованъ: это изобрѣтеніе русскаго человѣка, притомъ не случайное, а результатъ научныхъ знаній и упорнаго труда.

Дѣятельность Виноградова давала надежду на многое: такъ напр. онъ носился уже съ идеей цвѣтныхъ фарфоровыхъ массъ. Къ сожалѣнію Виноградову пришлось работать при неблагопріятныхъ условіяхъ: несчастная склонность къ спиртнымъ напиткамъ у Виноградова, какъ и у Ломоносова, иногда принимала размѣръ страсти, чему не мало способствовала и сравнительная близость Невской лавры съ ея монахами и профессорами, съ которыми Виноградовъ, несомнѣнно, часто имѣлъ «счеты». Объ этомъ можно, по крайней мѣрѣ, догадываться по одному случаю съ однимъ изъ караульныхъ солдатъ, состоявшихъ при фабрикѣ, который пользовался большимъ расположеніемъ Виноградова.

Этотъ солдатъ, возвращаясь какъ-то вечеромъ изъ города на фабрику и будучи навеселѣ, при встрѣчѣ съ двумя профессорами академіи, подумалъ себѣ, какъ молъ живется весело — вольготно на Руси монахамъ. Но, по пословицѣ: что у трезваго на умѣ, то у пьянаго на языкѣ, солдатъ имѣлъ неосторожность подумать настолько громко, что профессора услыхали его мысли. Когда онъ поравнялся съ лаврой, оттуда выскочили бурсаки и по приказанію профессоровъ втащили солдата во дворъ.

На вопросъ, кто онъ и чей, солдатъ отвѣтилъ: «Его благородія господина бергмейстера Виноградова», полагая, конечно, что имя бергмейстера, небезызвѣстное сосѣдямъ профессорамъ, послужитъ для него рекомендаціей и избавитъ отъ какихъ-либо репрессій со стороны монаховъ.

Но онъ жестоко ошибся.

Услышавъ имя бергмейстера, профессоры воскликнули: «Знаемъ мы его, такого сына»! И придя въ ярость, они свели съ Виноградовымъ счеты, на мягкихъ частяхъ его солдата, по бурсацкому способу.

Виноградовъ вступился за своего человѣка и затѣялъ дѣло, но, конечно, ничего

не достигъ: когда Кабинетъ обратился по поводу этого дѣла къ преосвященному отцу ректору Академіи, тотъ съ величайшимъ хладнокровіемъ, признавъ поступокъ профессоровъ не совсѣмъ благопристойнымъ, совѣтовалъ примириться съ фактомъ, какъ уже совершившимся, ибо «что на спину набито, того выбить со спины уже невозможно».

Какія послѣдствія имѣла для Виноградова его страсть къ вину, можно судить по слѣдующему примѣру.

Однажды посланный на фабрику кабинетъ-курьеръ Жолобовъ, чтобы получить отъ Виноградова табакерку, возвратился безъ табакерки и донесъ, что Виноградовъ, въ обществѣ пьяныхъ солдатъ, безобразничаетъ на фабрикѣ. Черкасовъ рѣшилъ, что Виноградовъ «въ крайнее отчаяніе впалъ отъ непрестаннаго пьянства».

Для приведенія Виноградова въ нормальное состояніе, на фабрику былъ командированъ тотъ же каб.-курьеръ Жолобовъ, которому дана была особая инструкція, весьма любопытная, между прочимъ, съ точки зрѣнія рекомендованныхъ Черкасовымъ средствъ для отрезвленія Виноградова.

«Въ его каморахъ и въ другихъ мѣстахъ — такъ гласитъ пунктъ 1-й инструкціи — вино и протчее, пьянство причиняющее, запереть, а ему давать временно предъ обѣдомъ и ужиномъ, а по утру сперва дни два или три, чтобъ онъ могъ вытрезвиться, дабы отнятіемъ вдругъ вина апелепсіи (sic) не сдѣлалось ему».

Такъ какъ мѣры, предписанныя бар. Черкасовымъ, все же оказались не вполнѣ надежными, то онъ велѣлъ примѣнять новое средство: вязать Виноградова и садить его на цѣпь, какъ собаку, поручивъ производить эту экзекуцію полковнику Хвостову, человѣку крайне грубому.

Виноградовъ впадалъ въ мрачное отчаяніе. Въ 1758 г. онъ скоропостижно умеръ, не достигнувъ 40 лѣтъ. Можно думать, что сгубила его или водка, или «десперація», которой постоянно боялся б. Черкасовъ.

Судьба была для Виноградова злой мачехой не только при жизни, но и послѣ смерти: о немъ забыли.

Одновременно почти съ Виноградовымъ умеръ и б. Черкасовъ. Надзоръ за заводомъ перешелъ къ его преемнику по Кабинету А. В. Олсуфьеву.

Послѣ Виноградова дѣло стало падать и чуть совсѣмъ не прекратилось, но его спасла императрица Екатерина II, посѣтившая заводъ 2 іюля 1763 г. Высочайше конфирмованнымъ, 16 марта 1765 г., докладомъ л.-гвардіи коннаго полка секретмистра Александра Щепотьева были установлены штаты завода и назначено на содержаніе его по 15 тыс. въ годъ.

Щепотьевъ былъ назначенъ директоромъ завода, но высшій надзоръ имѣлъ сначала управлявшій Кабинетомъ Е. В. А. В. Олсуфьевъ, потомъ извѣстный Г. Н. Тепловъ.

Главнымъ мастеромъ состоялъ въ первую половину царствованія Екатерины II Іосифъ Регенсбургъ, работавшій раньше на Вѣнской фарфоровой фабрикѣ.

Послѣ смерти Щепотьева, въ 1773 г., фарфоровый заводъ былъ отданъ въ вѣдомство знаменитаго генералъ-прокурора кн. А. А. Вяземскаго, при которомъ достигъ большого процвѣтанія. Въ управленіе кн. Вяземскаго были построены каменные корпуса, составляющіе и по сей день главную часть заводскихъ зданій. На художественную часть въ это время оказывали большое вліяніе смотритель живописнаго отдѣленія академикъ А. Захаровъ и модельмейстеръ французъ Рашетъ.

Въ 1792 г., за выходомъ въ отставку кн. Вяземскаго, заводъ былъ переданъ въ вѣдомство кн. Н. Б. Юсупова. Въ концѣ царствованія императрицы Екатерины II на заводѣ работало болѣе 200 человѣкъ.

Съ воцареніемъ Павла Петровича, положеніе фарфороваго завода не измѣнилось, и во главѣ его стоялъ до 1802 г. кн. Юсуповъ.

Въ 1800 г. было открыто филіальное отдѣленіе завода въ Гатчинѣ, на мѣстѣ бывшаго здѣсь раньше фарфороваго завода купца Фишера. Это отдѣленіе завода просуществовало менѣе двухъ лѣтъ и было уничтожено.

Новое устройство заводъ получилъ уже въ XIX ст., въ первые годы царствованія императора Александра I, съ переходомъ снова въ вѣдомство Кабинета Е. В.

Управлявшій Кабинетомъ Д. А. Гурьевъ принялъ мѣры къ улучшенію матеріальнаго положенія завода, для поднятія же производства были выписаны мастера и художники, частью изъ Берлина, частью изъ Парижа, въ числѣ которыхъ были Адамъ, Свебахъ, Моро и Давиньонъ; изъ нихъ Свебахъ и Моро раньше работали на Севрской мануфактурѣ. Изъ русскихъ художниковъ служили на заводѣ проф. Академіи Художествъ С. С. Пиме-

новъ и много другихъ бывшихъ воспитанниковъ Академіи. Для большаго сбыта, издѣлія завода разсылались по всѣмъ губерніямъ, при чемъ забота о продажѣ ихъ поручалась вице-губернаторамъ и другимъ должностнымъ лицамъ. Гораздо важнѣе было установленіе, по ходатайству Кабинета Е. В. запретительныхъ тарифовъ для иностраннаго фарфора. Этой мѣрой думали поставить императорскій фарфоровый заводъ внѣ конкурренціи. Въ дѣйствительности же мѣра эта принесла мало пользы императорскому заводу, но способствовала возникновенію многочисленныхъ частныхъ фарфоровыхъ заводовъ, съ которыми императорскому еще труднѣе было конкуррировать, чѣмъ съ заграничными.

При императорѣ Николаѣ Павловичѣ было учреждено Управленіе императорскими заводами, которое вѣдало не только фарфоровый, но также стеклянный и Выборгскій зеркальный заводы. Фарфоровый заводъ продолжалъ развиваться, причемъ главный контингентъ художниковъ составляли русскіе, большею частью изъ дѣтей своихъ же мастеровыхъ. Лучшіе изъ нихъ: Красовскій, Головъ, Мещеряковъ, Ивановъ, Мироновъ и др. Выписывались также и иностранные художники, напр. Ширполъдъ. При Николаѣ Павловичѣ императорскій фарфоровый заводъ принималъ участіе на выставкахъ, какъ въ Петербургѣ, такъ и заграницей, причемъ издѣлія его удостаивались самыхъ лестныхъ отзывовъ. Напримѣръ, на Лондонской выставкѣ 1852 г. ему была присуждена золотая медаль.

Со второй половины царствованія императора Александра II, не смотря на нѣкоторыя техническія улучшенія, заводъ какъ будто остановился въ своемъ развитіи и даже сдѣлалъ шагъ назадъ. Изъ художниковъ этого времени слѣдуетъ упомянуть скульптора Шписа, извѣстнаго своими изящными, хотя мало серьезными статуэтками. См. пр. 73.

Новый прогрессъ завода сталъ замѣтенъ не очень давно: съ тѣхъ поръ, какъ стали вводить въ производство новые способы выдѣлки и украшенія фарфора.

Едва-ли существуютъ произведенія Императорскаго фарфороваго завода раньше 1752 г. Начиная съ 1752 г., на заводѣ вырабатывали въ большомъ количествѣ фарфоровыя табакерки различной формы съ надписями на чье-либо имя (такъ наз. «пакетовыя» табакерки) или съ миніатюрной живописью: жанровой, батальной и портретной. Табакерки подносились государынѣ, жаловались ею различнымъ приближеннымъ, поступали даже въ частную продажу.

Образцами такихъ табакерокъ времени Елисаветы Петровны на Выставкѣ могутъ служить табакерки изъ коллекціи П. Ѳ. Гейне. Къ раннимъ, сравнительно, произведеніямъ времени Елисаветы Петровны можно, пожалуй, отнести и статуэтки негровъ и другихъ тропическихъ народовъ изъ фарфороваго музея Зимняго Дворца. См. стр. 141.

Крупная столовая посуда должна быть отнесена къ концу 50-хъ годовъ. Образцы—тарелки съ сѣтчатымъ рельефнымъ и раскрашеннымъ орнаментомъ и прорѣзныя съ наложенными гирляндами корзинки, на Выставкѣ совершенно ошибочно приписанныя Петергофской фарфоровой фабрикѣ. Быть можетъ такое недоразумѣніе произошло потому, что выставленныя вещи раньше находились въ Петергофскомъ дворцѣ. Въ Петергофѣ же никогда никакой фарфоровой фабрики не существовало. Изъ числа выставленныхъ вещей нѣкоторыя не оригинальны, а являются подделками, сдѣланными на императорскомъ фарфоровомъ заводѣ въ царствованіе имп. Николая I. См. стр. 144.

Выставленные предметы свидѣтельствуютъ, что при императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ идеаломъ фарфороваго производства служилъ Мейссенскій заводъ.

Однако, въ фарфоровыхъ коллекціяхъ можно встрѣтить вещи конца царствованія Елисаветы Петровны, которыя своими формами напоминаютъ вещи находящагося на выставкѣ зеленого севрскаго сервиза 1756 года.

Въ царствованіе императрицы Екатерины II вліяніе французскаго вкуса упрочилось благодаря модельмейстеру Рашету, не вызвавъ, впрочемъ, рабскаго подражанія или простого копированія. Это можно наблюдать, сравнивая два выставленныхъ сервиза: голубой севрскій, 1777—1778 гг., и такъ наз. «Арабесковый» или «Яхтинскій»—императорскаго фарфороваго завода.

Послѣдній сервизъ правильнѣй называть «Арабесковымъ», потому что такъ именно онъ назывался при Екатеринѣ II, и названіе это сохранилось въ документахъ.

Арабесковый сервизъ исполненъ въ 1784 году и былъ разсчитанъ на 60 персонъ. Онъ состоялъ изъ 973 отдѣльныхъ предметовъ и стоилъ тогда 25 тысячъ. Названъ онъ Арабесковымъ потому, что

всѣ предметы украшены орнаментомъ, составленнымъ изъ арабесковъ въ стилѣ помпейскихъ древностей. Въ арабески включены живописныя камеи съ изображеніемъ головокъ одной въ шлемѣ, другой въ греческой прическѣ. На днѣ блюдъ и тарелокъ, на бортахъ терриновъ, судковъ, соусниковъ—медальоны, окруженные арабесковымъ орнаментомъ, а въ медальонахъ нарисованы миніатюрныя аллегорическія фигуры плодородія, промышленности, искусствъ, правосудія и т. п. Эти аллегорическія фигуры показываютъ, что сервизъ назначенъ былъ не только служить украшеніемъ царскаго стола, но и свидѣтельствовать потомству о великой государынѣ. Сохранилось современное описаніе surtout de table (или какъ тогда называли «филе») къ этому сервизу. Приводимъ этотъ документъ цѣликомъ:

«Описаніе филейнаго столоваго прибора къ Арабескому сервизу».

«Сей столовый сервизъ составленъ и исполненъ, по данной отъ его сіятельства князя Александра Алексѣевича Вяземскаго идеѣ, модельнымъ мастеромъ Рашетомъ и апробованъ Императорскою Академіею Художествъ; котораго главное намѣреніе состояло въ томъ, дабы, исполняя полученную отъ его сіятельства идею, представить въ честь Ея Величества разные, въ колоссальномъ родѣ, монументы для преданія различныхъ потомству эпохъ, приключившихся въ царствованіе всеавгустѣйшей монархини, состоящихъ въ изображеніи слѣдующихъ фигуръ:

1.

Средняя фигура — подножіе Ея Величества.



Находится по сторонѣ столба, на коемъ положены начертанные ея премудростію законы, и находящееся притомъ равновѣсіе показуетъ, что они основаны на справедливости.

По бокамъ сего монумента видны двѣ добродѣтели: справедливость и человѣколюбіе. Справедливость держитъ въ одной рукѣ силу законной власти, а въ другой законы. Человѣколюбіе прикрываетъ младенца, питаемаго ею плодами, полою платья своего, а изображенный при онОмъ пеликанъ представляетъ матернюю любовь.

2.

Крымъ или Таврисъ подъ державою Екатерины II.

Неоконченной, на подножіи, богатой архитектуры столбъ составляетъ сей монументъ, на верху котораго сдѣлана съ выставленнымъ императорскимъ флагомъ крѣпостца, имѣя внизу у себя кормила военныхъ и купеческихъ кораблей, украшенныхъ изъ плодовъ гирляндами, означающими плодоносіе сего полуострова и способное какъ для военныхъ, такъ и для купеческихъ судовъ убѣжище.

Фигуры изображаютъ: первая въ видѣ татарскаго принца, держащаго императорское знамя, коего дѣйствіе руки показываетъ покорность къ Россійской державѣ; ногами попираетъ онъ оттоманское знамя и сверженное имъ иго. Другая представляетъ согласіе, держащее одною рукою перевязанный пукъ оливковою вѣтвію, служащею означеніемъ мира, и наполненная яблоками и гранатами корзина представляемая (sic) знаки союза. На обѣихъ сторонахъ подножія находятся различныя изображенія, изъ коихъ на первой: мореплаваніе, означаемое Нептуновымъ трезубцемъ; торговля—Меркуріевою шапкою и жезломъ, и географическая Крыма и Чернаго моря карта; съ другой же, напротивъ того,—гербъ и рогъ изобилія и часть плуга, изображающія оживленное земледѣліе.

3.

Грузія подъ покровительствомъ Россіи.

Сей монументъ такой же фигуры, для соотвѣтствованія первому.

На столбѣ находится равномѣрно крѣпостца, и повѣшанныя на башенкахъ изъ цвѣтовъ гирлянды, означающія пріятность климата, и состоящій на крѣпостцѣ флагъ на одной сторонѣ съ вензелемъ царя Ираклія, а на другой—Екатерины II.

Двѣ фигуры: изъ коихъ первая Грузія, опершаяся на гербъ императорскаго оружія, привязывая себя къ нему охотно составленными изъ цвѣтовъ гирляндами и показывая попираемыя ногами своими, употребленныя на тиранство орудія.

Другая же фигура изображаетъ, подъ видомъ ироніи, Россію, прикрывающую щитомъ своимъ короны, крестъ и евангеліе и готовящуюся пустить противъ гонителей христіанскихъ государей стрѣлы.

Внизу на двухъ бокахъ подножія находятся оружія царя Праклія, коими Ея Величество почтила его, подаря ему скипетръ и саблю. А что касается до щита, то ничто иное оной означаетъ, какъ пріемлемую художникомъ вольность, дабы чрезъ то групъ (sic) гораздо живѣе представить.

Колчанъ, лукъ и различныя оружія, поясомъ связанныя, составляютъ малыя противоположенныя группы.

4.

Военная сила—

представляетъ оружіе Марса, бога войны, находящагося въ покойномъ положеніи.

Императорской, управляющій нашимъ миромъ, орелъ и украшенная лавровою короною труба, означающая славу, Россіею въ свѣтѣ пріобрѣтенную.

5.

Морская сила—

изображаетъ равномѣрно для морского сраженія свойственное оружіе и Амфитриту, морскую царицу, сидящую на дофинѣ (sic), показующую на упомянутое оружіе и императорскій флагъ, въ ея имперіи покровительствуемой.

6.

Великодушіе.

Щедрость, яко главнѣйшее въ сей ироической добродѣтели преимущество, имѣя при себѣ льва и главу, украшеную діадимою, держитъ въ рукѣ скипетръ и рогъ изобилія, наполненный богатствами. Благосклонное лицо показуетъ великость ея души.

Два генія составляютъ сію группу, изъ коихъ первый держитъ медальонъ Ея Величества, а другой—лавровый вѣнецъ, яко знакъ храбрости.

7.

Правленіе.

Представляется въ видѣ женщины, съ благопристойностью одѣтой, имѣя на себѣ шлемъ и щитъ на подобіе Минервы, дабы показать, что премудрость и кротость суть качества, нужныя для управленія. Знаки онаго: дротикъ, руль и оливковая въ рукѣ вѣтвь означаютъ, что можетъ она располагать по своей волѣ войною и миромъ. Два генія составляютъ равномѣрно сію группу, изъ коихъ одинъ показуетъ вензелъ Ея Императорскаго Величества, а другой—знакъ благоразумія.

Надписи на вышесказанныхъ монументахъ изображены слѣдующими словами:

На монументѣ Ея Императорскаго Величества:

«Блаженство и слава Россійскія Имперіи».

На монументѣ Крыма:

«Царству Таврическому возвращены тишина и спокойствіе подъ скипетромъ Екатерины II. 8 Апрѣля 1784 года».

На монументѣ Грузіи:

«Грузія соучаствующая во славѣ и благоденствіи Россіи. 21 Іюля 1784 года».

Когда сервизъ былъ готовъ, кн. Вяземскій писалъ Гр. Орлову: «О сдѣланномъ на здѣшнемъ казенномъ заводѣ фарфоровомъ сервизѣ для двора Ея И. В. имѣлъ я счастіе доносить Всемилостивѣйшей Государынѣ и получилъ Высочайшее повелѣніе увѣдомить васъ, съ тѣмъ, чтобы изволили приказать пріуготовить во дворцѣ комнату, гдѣ бы тотъ сервизъ былъ поставленъ, и въ которой бы Ея Величество могла его видѣть, а посему и приказалъ я вручителю сего, капитану Голахвастову, дабы онъ испросилъ у васъ приказаніе, въ которой точно комнатѣ тотъ сервизъ принятъ у него и поставленъ быть долженъ, и въ который именно день»...

Въ Камеръ-фурьерскомъ журналѣ за 1784 г. подъ 23 сентября отмѣчено: «Ея Императорское Величество, обще съ ихъ Императорскими Высочествами изволила шествовать въ покои ихъ Императорскихъ Высочествъ, а по возвращеніи обратно, благоволила проходить въ боковыя, близъ галлереи комнаты и изволила смотрѣть сдѣланный на здѣшнихъ санктъ-петербургскихъ фарфоровыхъ заводахъ на 60 персонъ фарфоровый столовый сервизъ»...

На Выставкѣ къ Арабесковому сервизу примѣшаны вещи нѣсколько похожаго по орнаменту, но совершенно разнящагося тонами красокъ и по идеѣ сервиза, который въ медальонахъ имѣетъ изображеніе чернаго двуглаваго орла, парящаго въ пространствѣ съ побѣднымъ вѣнкомъ въ одной лапѣ и съ флагомъ, на которомъ изображены два перекрещенныхъ якоря,—въ другой.

Вотъ къ этому сервизу съ орломъ въ

медальонахъ и слѣдовало бы относить названіе Яхтинскаго, а не смѣшивать его съ Арабесковымъ.

По поводу Яхтинскаго сервиза (съ орломъ) возможно сдѣлать догадку. Документы свидѣтельствуютъ, что при дворѣ имѣлся такъ наз. фаянсовый «Чесменскій сервизъ», несомнѣнно заказанный императрицею въ память Чесменскаго боя. Въ 1791 г. къ Чесменскому фаянсовому сервизу придѣлывались фарфоровыя вещи, вѣрнѣе—сервизъ былъ повторенъ изъ фарфора. Можно думать, что Яхтинскій сервизъ (съ орломъ) и есть воспроизведеніе Чесменскаго фаянсоваго сервиза, который переданъ былъ на императорскую яхту, а при возвращеніи частей его съ яхты въ кладовыя былъ перекрещенъ Яхтинскимъ сервизомъ.

Кромѣ роскошныхъ сервизовъ, императорскій фарфоровый заводъ при императрицѣ Екатеринѣ II выдѣлывалъ не мало вазъ, предназначавшихся преимущественно для императорскихъ дворцовъ и такъ или иначе увѣковѣчивавшихъ событія царствованія Великой государыни. Славился заводъ и куклами; изъ нихъ особеннаго вниманія заслуживаютъ типы народовъ, населяющихъ Россію, исполненные по современнымъ рисункамъ, помѣщеннымъ въ книгѣ Георга: «Народы населяющіе Россію».

Сервизы, сдѣланные на императорскомъ фарфоровомъ заводѣ по повелѣнію Павла Петровича, не отличались такою грандіозностію, какъ сервизы Екатерины II. Они разсчитывались обыкновенно на 8, 15, 20 персонъ. Камеръ-фурьерскій журналъ свидѣтельствуетъ, что, дѣйствительно, за императорскимъ столомъ присутствовалъ обычно небольшой кружокъ однихъ и тѣхъ же лицъ.

По художественному исполненію, сервизы времени Павла Петровича не уступаютъ сервизамъ Екатерины II, а иногда превосходятъ ихъ тщательною отдѣлкою.

На Выставкѣ время Павла Петровича представлено двумя сервизами: такъ наз. Юсуповскимъ и Кабинетскимъ. Названія эти относятся ко времени императора Александра I, при которомъ, между прочимъ, къ Юсуповскому сервизу было сдѣлано добавленіе на 20 кувертовъ.

Изображать на сервизахъ виды различныхъ италъянскихъ мѣстностей и зданій стали еще при императрицѣ Екатеринѣ II, а при Павлѣ Петровичѣ это былъ одинъ изъ любимыхъ мотивовъ.

18 февраля 1801 г., по указу императора, кн. Юсуповъ приказалъ заводу дѣлать для высоч. двора 5 сервизовъ, изъ нихъ одинъ «на 8 персонъ съ Италъянскими видами и богатыми бортами на золотомъ полѣ съ цвѣтами». Это, очевидно, и есть «Кабинетскій» сервизъ, но такъ какъ нѣкоторыя вещи этого сервиза носятъ марку Е. II., то выходитъ, что сервизъ на 8 персонъ, заказанный 18 февраля 1801 г. являлся повтореніемъ Екатерининскаго подобнаго же сервиза, только виды были изображены другіе. Вазы времени императора Павла Петровича въ частныхъ коллекціяхъ едва-ли встрѣчаются, такъ какъ онѣ исключительно поступали во дворцы или дарились иностраннымъ коронованнымъ особамъ, особенно при посѣщеніи завода, которымъ императоръ очень гордился.

При императорѣ Александрѣ I, благодаря хорошо подготовленнымъ какъ своимъ, такъ и иностраннымъ мастерамъ, произведенія этого времени, особенно вазы, достигли большого совершенства. Стиль этого періода обусловливался господствовавшимъ въ Европѣ въ первыя десятилѣтія девятнадцатаго вѣка ложноклассическимъ направленіемъ въ искусствѣ: формы вазъ заимствованы съ греческихъ; орнаментъ рабски копируетъ или свободно перерабатываетъ классическіе мотивы; часто даже живопись на вазахъ имитируетъ антики. Въ это же время господствовалъ вкусъ къ цвѣтному фону и особенно къ богатой позолотѣ: чашки часто покрывались сплошь золотомъ какъ внутри, такъ и снаружи; извращенность вкуса въ этомъ отношеніи дошла до того, что золотили даже бисквиты. Образцомъ этого вкуса могутъ служить на Выставкѣ двѣ чашки изъ золотого сервиза вел. кн. Елены Павловны. (Коллекція герцога М. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго).

Къ сожалѣнію, кромѣ этихъ чашекъ и одной тарелки изъ коллекціи г. Ф. В. Кетчера, на Выставкѣ эпоха императора Александра I совсѣмъ не представлена.

Въ царствованіе Императора Николая I, на императорскомъ фарфоровомъ заводѣ относительно формъ придерживались полнѣйшаго эклектизма, начиная отъ подражанія китайскимъ вазамъ и кончая греческими амфорами. Гораздо большее вниманіе обращено было на живопись, техника которой достигла на императорскомъ заводѣ такой степени совершенства, какъ едва-ли гдѣ-нибудь на другомъ европейскомъ заводѣ. Копировали на вазахъ преимущественно образцы ве-

никихъ мастеровъ, по картинамъ Эрмитажа. Эта отрасль искусства, развившаяся первоначально на Севрской мануфактурѣ, можетъ быть терпима только тогда, когда она существуетъ на заводѣ въ видѣ отдѣльной и незначительной части производства; но когда она овладѣваетъ всѣмъ заводомъ и создаетъ направленіе—это грозитъ худыми послѣдствіями и вызываетъ упадокъ керамическаго производства, такъ какъ обращаетъ фарфоръ въ простой матеріалъ для живописца, которому вовсе не нужна керамическая форма. И дѣйствительно, развитіе живописи самостоятельной, а не декоративной ведетъ къ упадку формъ и даже къ замѣнѣ ихъ гладкими фарфоровыми пластами.

Изобиліе живописныхъ мастеровъ и увлеченіе живописью повело къ введенію въ производство фарфороваго завода новой отрасли искусства: живописи на стеклѣ. Прекрасные образцы живописныхъ стеколъ можно видѣть въ музеѣ императорскаго фарфороваго завода.

На Исторической Выставкѣ нѣтъ достаточнаго числа предметовъ, чтобы характеризовать дѣятельность императорскаго фарфороваго завода при Николаѣ Павловичѣ. Нѣкоторое представленіе, впрочемъ, о характерѣ живописи могутъ дать 2 вазы, выставленныя г-жей Е. А. Катковой.

Въ первые годы царствованія императора Александра II продолжали культивировать картинную живопись. Потомъ наступило нѣкоторое затишье, граничащее съ упадкомъ. Пробовали работать вещи въ русскомъ стилѣ, но попытки эти не дали ощутительныхъ результатовъ. Выдѣлялся только скульпторъ Шписъ: особенно хороши его куклы, изображающія маленькихъ дѣтей. При Императорѣ Александрѣ III производство фарфороваго завода приняло новое направленіе, но здѣсь объ этомъ мы говорить не будемъ, такъ какъ достигнутые результаты этого направленія, представленные образцами, выставленными въ витринѣ императорскаго фарфороваго завода, заслуживаютъ отдѣльной статьи.

Съ 1890 года фарфоровый заводъ соединенъ съ стекляннымъ, основаннымъ въ 1777 году кн. Потемкинымъ, и состоитъ подъ однимъ съ нимъ управленіемъ. Число служащихъ на обоихъ заводахъ достигаетъ 250 человѣкъ.

Издѣлія императорскаго фарфороваго завода, которыя раньше продавались по всей Россіи, но никогда не давали заводу доходовъ, въ настоящее время въ частныя руки не поступаютъ и изготовляются исключительно для Высочайшаго двора.

Марки императорскаго фарфороваго завода.

При Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ маркой завода служилъ государственный двуглавый орелъ, вдавленный въ массѣ или написанный муфельною черною краскою или золотомъ. Среди коллекціонеровъ, а также и въ литературѣ существуетъ мнѣніе, что существовали также марки: стрѣла или якорь ♂ для времени Елисаветы Петровны и кружокъ съ точкой внутри ⊙ для царствованія Петра III. Оба эти знака вдавлены въ тѣсто. Такое мнѣніе ровно ни на чемъ не основано. Приведенные знаки встрѣчаются, въ числѣ другихъ подобныхъ выцарапанныхъ или вдавленныхъ въ тѣсто знаковъ: цифръ, буквъ, черточекъ, вмѣстѣ съ настоящей маркой-орломъ и могутъ обозначать либо мастера, либо (и это вѣроятнѣе всего) сортъ массы: сѣроватая масса изъ гжельской глины обозначалась стрѣлкой и кружкомъ, а болѣе бѣлая масса изъ оренбургской глины *) отмѣчалась кружкомъ съ точкой посреди. Оба знака, если только при нихъ нѣтъ настоящей марки, могутъ вводить коллекціонеровъ въ заблужденіе, встрѣчаясь на вещахъ нѣкоторыхъ частныхъ русскихъ и даже иностранныхъ заводовъ. Особенно произвольно утвержденіе, будто существуетъ особая марка шестимѣсячнаго царствованія Петра III: вещи, выдаваемыя коллекціонерами за сдѣланныя якобы въ теченіе этого кратковременнаго періода—одна лишь фантазія.

При императрицѣ Екатеринѣ II маркой фарфороваго завода сдѣлался ея вензель. Съ тѣхъ поръ вошло въ обычай перемѣнять соотвѣтственно марку съ началомъ каждаго новаго царствованія. До конца царствованія Николая I обычно марки исполнены синей краской подъ глазурью, но встрѣчаются также марки исполненныя надъ глазурью муфельной синей краской или золотомъ. Со времени императора Александра II марки ставятся подъ глазурью зеленой хромовой краской. Въ текущемъ царствованіи, кромѣ марки, ставится также и годъ.

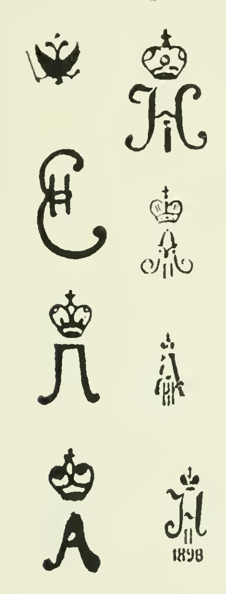
Встрѣчаются иногда марки особаго ви-

*) При императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ употребляли въ составѣ фарфора только гжельскую и оренбургскую бѣлыя глины, которыя при Екатеринѣ II замѣнены были глуховскимъ каолиномъ.

да, напримѣръ вензель Императрицы Екатерины II въ сіяніи или инициалъ имени императора Александра II въ вѣнкѣ и др.

Рядомъ съ марками обыкновенно бываютъ различные знаки: буквы, цифры и др., означающіе мастеровъ. На венцахъ времени императрицы Екатерины II часто встрѣчаются написанныя красной муфельной краской большія буквы П: К:, означающія, что вещи были сдѣланы для придворной кухни.

Утвержденіе, что на издѣліяхъ Императорскаго фарфороваго завода въ XVIII в. ставились марки въ видѣ двухъ перекрещивающихся якорей съ короной — голословно: эта марка, встрѣчающаяся на фаянсовыхъ сервизныхъ вещахъ XVIII в., до сихъ поръ не выяснена, но, во всякомъ случаѣ, Императорскій фарфоровый заводъ такой маркой никогда не пользовался.



2. Частные заводы.

Заводы, основанные въ XVIII ст.: Волкова, Гарднера, Шкурина, Фишера; заводъ Корецъ и Кіево-Межигорскій.

Въ литературѣ есть указаніе, что при вступленіи на престолъ Императрицы Екатерины II существовало въ Россіи 7 фарфоровыхъ фабрикъ *), и что въ день коронованія императрицы на парадномъ обѣдѣ былъ поданъ первый придворный орденскій сервизъ, выработанный на заводѣ Гарднера **).

Свѣдѣнія эти совершенно невѣрны; въ первый годъ царствованія императрицы Екатерины II никакой частной фарфоровой фабрики въ Россіи не существовало, самый толчекъ къ возникновенію такихъ фабрикъ былъ данъ указомъ Екатерины II отъ 23 октября 1762 г. Орденскій сервизъ, бывшій на коронаціонномъ обѣдѣ, могъ быть только Андреевскій мейссенскій сервизъ, которымъ можно было любоваться на Выставкѣ.

На основаніи вѣдомостей мануфактуръ коллегіи ***), источниковъ вполнѣ надежныхъ, можно установить, что первая частная фарфоровая фабрика въ Россіи разрѣшена была въ 1763 г. Михаилу Волкову, въ г. Севскѣ. За отсутствіемъ капитала, фабрика скоро прекратила свое существованіе.

Вторая частная фабрика учреждена была англичаниномъ Францемъ Яковлевичемъ Гарднеромъ, пріѣхавшимъ въ Россію въ первой половинѣ XVIII ст. Разрѣшеніе на учрежденіе фабрики ему дано было въ 1767 г. Впрочемъ, можно съ нѣкоторымъ основаніемъ предположить, что устраивать фабрику Гарднеръ началъ года за 2—3 раньше, такъ какъ въ 1765 г., при челобитной о разрѣшеніи открыть фабрику, онъ представилъ, въ доказательство своего искусства, нѣкоторыя вещи. Фабрика была устроена при с. Вербилкахъ Дмитровскаго у. Она скоро достигла высокой степени процвѣтанія и удостоилась получать заказы двора.

Академикъ Г. Ф. Миллеръ, посѣтившій фабрику въ 1779 г., очень одобрительно отзывался о фабрикѣ Гарднера: «фарфоръ ея, писалъ онъ,—можетъ равняться добротою со всякимъ иностраннымъ; тотъ только въ немъ порочатъ недостатокъ, что глазурь на немъ не столь бѣла, какъ на саксонскомъ. Сіе правда, однакожъ стараются поправить сей недостатокъ и, кажется, уже далеко въ томъ успѣли»... «Лучшее, что г. Гарднеръ понынѣ въ своей фабрикѣ дѣлалъ, есть большой столовый сервизъ, сдѣланный по прика-

*) В. Б-шовъ, очеркъ истор. ман. въ Россіи СПБ. 1883 г.

**) Федченко. Гончарное производство (обзоръ разл. отрас. ман. пром. въ Россіи СПБ. 1862 т. I с. 333).

***) Гос. Арх. разр. XIX д. 40.

анію для двора, съ многими архитектоническими украшеніями, порталами, группами для дессертовъ. Сей, будучи въ прошлую зиму отвезенъ въ С.-Петербургъ, заслужилъ, сказываютъ, тамъ похвалу. Еще другіе же такіе сервизы дѣлать заказано: для каждаго кавалерскаго ордена и торжества особенный сервизъ съ знакомъ того ордена».

Свидѣтельство Миллера подтверждается архивными документами.

Гарднеру одновременно (въ октябрѣ 1777 г.) были заказаны три орденскихъ сервиза: Георгіевскій, Андреевскій и Александровскій. Самымъ большимъ по числу кувертовъ былъ Георгіевскій (по видимому—на 80 кувертовъ) затѣмъ Александровскій (на 40 кувертовъ) и Андреевскій (на 30 кувертовъ). По стоимости отдѣльныхъ вещей сервизы слѣдуютъ въ обратномъ порядкѣ.

Георгіевскій сервизъ былъ готовъ въ 1778 году, Андреевскій и Александровскій—въ 1780 г. Всѣ три сервиза вмѣстѣ стоили безъ малаго 16 т. руб.

31 мая 1783 г. ст.-секретарь А. Храповицкій увѣдомилъ Олсуфьева о высочайшемъ повелѣніи выписать отъ Гардвера рисунки разныхъ сортовъ столовыхъ сервизовъ или, для образца, нѣсколько «териновъ», «послѣ чего можно будетъ заказать ему столовый фарфоровый сервизъ для Ея Величества».

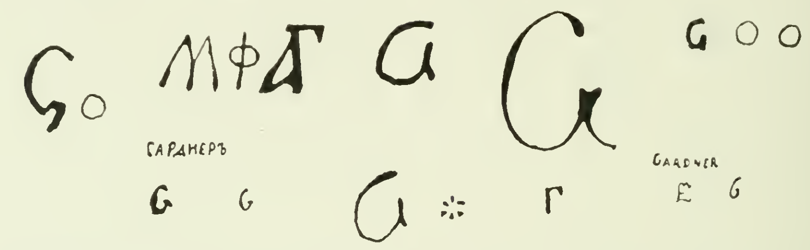
Ознакомившись съ образцами, императрица повелѣла заказать Гарднеру четвертый орденскій сервизъ—Владимірскій. Это самый большой сервизъ изъ орденскихъ: по числу вещей онъ въ два раза превосходитъ Георгіевскій сервизъ, по цѣнѣ отдѣльныхъ вещей равнялся Александровскому и стоилъ, въ общемъ, почти 15 т. рублей. Окончвъ сервизъ въ 1785 году.

Въ частности, объ Андреевскомъ сервизѣ имѣется свѣдѣніе, что императоръ Павелъ Петровичъ, любившій во всемъ порядокъ, велѣлъ однажды сдѣлать выговоръ Придворной Конторѣ за то, что она смѣшивала за столомъ Саксонскій Андреевскій сервизъ съ сервизомъ фабрики Гарднера. Этотъ фактъ свидѣтельствуетъ о вкусѣ императора и объ отсутствіи таковаго у его оберъ-гофмаршала.

Въ коллекціяхъ русскаго фарфора встрѣчаются орденскіе тарелки съ марками Императорскаго завода: надо имѣть въ виду, что это просто додѣлки къ Гарднеровскому сервизу, исполненныя въ различное время.

Уже въ первой половинѣ XIX ст. заводъ Гарднера началъ терять художественное значеніе, работая почти исключительно ординарную сервизную посуду. Въ настоящее время владѣльцемъ фирмы состоитъ извѣстное товарищество М. Кузнецова, и издѣлія ея отличаются всѣми качествами кузнецовскаго фарфора.

Приводимъ только болѣе старыя марки фабрики Гарднера. Большею частью марки исполнены синей краской подъ глазурью, или же онѣ вдавлены въ тѣсто.



Кромѣ упомянутыхъ орденскихъ сервизовъ, выставленныхъ въ витринахъ Ихъ Императорскихъ Величествъ, на Выставкѣ изъ издѣлій фабрики Гарднера заслуживаетъ вниманія еще чайный сервизъ—собственность принцессы Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской.

О заводахъ купца Фишера и полковника Шкурина намъ извѣстно только, что оба они были основаны въ послѣднемъ десятилѣтіи XVIII ст. Первый изъ нихъ находился вблизи Гатчины, второй—въ С.-Петербургѣ на Петербургской сторонѣ. Оба были закрыты около 1800 г. Упоминаемъ объ этихъ заводахъ только потому, что въ литературѣ до сихъ поръ они не были извѣстны.

Въ 80-хъ годахъ XVIII ст. въ мѣстечкѣ Корцѣ, Новоградволынскаго уѣзда, была основана фарфоровая и фаянсовая фабрика кн. Іосифомъ Черторыйскимъ, стольникомъ литовскимъ, на средства акціонер-

ной компаніи, причемъ треть акцій принадлежала Чарторыйскому. Завѣдовали фабрикой два брата Мезеры, и дѣла ея первое время шли чрезвычайно успѣшно, но пожаръ и уходъ бр. Мезеровъ подорвали ея благосостояніе, вмѣстѣ съ тѣмъ и въ художественномъ отношеніи она опустилась. Просуществовала фабрика до 30-хъ годовъ XIX ст.; издѣлія подражали старому Саксу, они очень цѣнятся любителями фарфора, но хорошіе образцы въ настоящее время встрѣчаются рѣдко. Марка Корца представляетъ собою око провидѣнія, иногда — просто треугольникъ, часто съ надписью по-русски или по-польски Корецъ, Korzec; исполнены всегда надъ глазурью—краской или золотомъ.



Заводы, основанные въ XIX в.: Барановка, Отто, Милли и Попова, Ауэрбаха, Всеволожскаго, Юсупова, Корниловыхъ, Миклашевскаго.

Одинъ изъ братьевъ Мезеровъ, послѣ ухода съ Корецкой фабрики, основалъ свою собственную въ мѣстечкѣ Барановкѣ, Новоградволынскаго у., въ самомъ началѣ XIX ст. На Барановской фабрикѣ выдѣлывались фарфоровыя и фаянсовыя издѣлія, отличавшіяся довольно высокими качествами, за что и дано въ 20-хъ годахъ право оставить на ея издѣліяхъ государственный гербъ. Она перемѣнила много владѣльцевъ и къ концу столѣтія пришла въ упадокъ, стала выпускать очень плохія произведенія, за что и была лишена права употреблять государственный гербъ.

Марки Барановской фабрики исполнены всегда надъ глазурью черной или красной краской.



Въ 1801 г. въ Перовѣ, около Москвы, былъ основанъ фарфоровый заводъ фабрикантомъ Отто. Заводъ этотъ просуществовалъ не долго, но въ исторіи русской керамики онъ имѣетъ большое значеніе, такъ какъ отъ него ведетъ свое начало кустарная выдѣлка фарфора въ Гжельскомъ районѣ Московской губ. О распространеніи этого промысла въ Гжели сложились даже мѣстныя легенды.

Рабочій этого завода, крестьянинъ Куличковъ, присмотрѣвшись къ производству, вернулся на родину, въ д. Володину, и устроилъ въ амбарѣ маленькій фарфоровый заводъ. Окрестные крестьяне гончары очень хотѣли узнать секретъ составленія массы и устройство обжигательнаго горна и старались подглядѣть въ щели сарая. Наконецъ, темной осенней ночью крестьянинъ Копейкинъ (другая версія: Храпуновъ и Гусятниковъ) забрался чрезъ трубу въ горнъ и срисовалъ его, похитилъ также нѣкоторое количество массы и опредѣлилъ ея составъ. Копейкинъ устроилъ свой заводикъ, а вскорѣ въ Гжели развился цѣлый кустарный промыселъ. Изъ Гжели ведетъ свое происхожденіе и фамилія Кузнецовыхъ, захватившая въ свои руки чуть не треть всего фарфороваго производства въ Россіи.

Около 1806 г. въ с. Горбуновѣ, Дмитровскаго уѣзда, былъ основанъ фарфоровый заводъ Карломъ Милли, перешедшій вскорѣ въ руки московскаго купца Попова, который прекрасно поставилъ дѣло и пріобрѣлъ извѣстность такъ наз. трактирной фарфоровой посудой, отличавшейся большой прочностью. Но кромѣ ординарныхъ вещей, заводъ Попова производилъ немало художественныхъ вещей, отличавшихся тонкой и богатой отдѣлкой, которыя теперь любителями очень цѣнятся. Въ особенности интересны по реальности и тонкости исполненія куклы, изображающія русскіе типы. Заводъ прекратилъ свое существованіе въ 70-хъ годахъ. Марка завода А. Попова—монограмма изъ начальныхъ буквъ имени и фамиліи владѣльца, исполненная обыкновенно подъ глазурью синей краской, рѣже тисненная въ массѣ.

АП

Около 1813 г. въ с. Елисаветинѣ, Богородскаго уѣзда, былъ основанъ фарфоровый заводъ дѣйствит. камергеромъ В. А. Всеволожскимъ, издѣлія котораго

отличались высокими качествами. Чрезъ нѣсколько лѣтъ фабрика однако была закрыта, такъ какъ не давала доходовъ. Марки фабрики Всеволожскаго спорны; часто за издѣлія ея выдаются вещи, не имѣющія къ ней никакого отношенія.

Князь Н. Б. Юсуповъ, управлявшій Императорскимъ фарфоровымъ заводомъ въ концѣ царствованія Екатерины II и Павла Петровича, такъ пристрастился къ фарфору, что, уйдя въ отставку, онъ устроилъ въ 1814 г. въ своемъ имѣніи, с. Архангельскомъ, Звенигородскаго у., свой собственный фарфоровый заводъ, который просуществовалъ до смерти князя въ 1831 г. Для этого завода каолинъ выписывался изъ Франціи, точно также и мастера были выписаны изъ Севра. Заводъ, однако, не работалъ для продажи: издѣлія дарились знакомымъ князя Юсупова или подносились высочайшимъ особамъ. Наиболѣе интересны чашки съ миніатюрными портретами замѣчательныхъ лицъ того времени.

Вмѣсто марки на издѣліяхъ этого завода дѣлались золотомъ надписи: «Archangelski» или «Архангельское».

Изъ заводовъ, основанныхъ во второй четверти XIX ст. и имѣвшихъ художественное значеніе, заслуживаютъ упоминанія заводъ Миклашевскаго и заводъ бр. Корниловыхъ.

Заводъ помѣщика Миклашевскаго былъ основанъ, въ 1839 г., въ с. Волокитинѣ, Глуховскаго уѣзда, при мѣсторожденіи глуховской каолиновой глины. Поставленъ онъ былъ сразу прекрасно при помощи техника француза и крѣпостныхъ рабочихъ. Роскошныя издѣлія его пріобрѣли большую извѣстность. Но впослѣдствіи заводъ сталъ падать и въ началѣ 60-хъ годовъ прекратилъ свое существованіе. Маркой этого завода служатъ буквы: А. М., иногда съ прибавкой: Manufacture de Wolokitine.

Въ серединѣ 30-хъ годовъ въ Петербургѣ былъ основанъ фарфоровый заводъ братьями Корниловыми, изъ которыхъ одинъ служилъ раньше на Императорскомъ заводѣ и, послѣ основанія собственнаго, пригласилъ мастеровъ какъ изъ императорскаго завода, такъ и съ заводовъ Гарднера, Попова и др. Заводъ Корниловыхъ заслужилъ вскорѣ большую извѣстность и существуетъ донынѣ. Издѣлія его клеймились всегда полной фамиліею владѣльцевъ.

Въ 1798 году была основана въ Межгорьѣ около Кіева фаянсовая фабрика, которая одно время принадлежала Кіевскому городскому правленію, а затѣмъ была передана въ казну, при чемъ завѣдываніе ея дѣлами было объединено съ Императорскимъ фарфоровымъ заводомъ. Фабрика выдѣлывала прекрасный фаянсъ, матеріаломъ для котораго служила мѣстная каолиновая глина; въ царствованіе же Императора Николая I на Межигорскомъ фабрикѣ изготовляли и фарфоровыя вещи. Къ сожалѣнію неумѣлое управленіе фабрикою на мѣстѣ и отдаленность главного надзора привели фабрику къ упадку, и въ 1880 году она прекратила свое существованіе.

Мы перечислили всѣ существовавшіе въ Россіи фарфоровые заводы, издѣлія которыхъ въ большей или меньшей степени отличались художественными достоинствами. Въ настоящее время фарфоровая промышленность достигла въ Россіи сравнительно большого развитія—въ количественномъ отношеніи и продолжаетъ развиваться. Къ сожалѣнію, въ художественномъ отношеніи фарфоръ новаго времени значительно уступаетъ издѣліямъ прежняго времени. Единственнымъ представителемъ художественной керамики въ Россіи является теперь Императорскій фарфоровый заводъ.

На Исторической Выставкѣ фарфоръ частныхъ русскихъ заводовъ, кромѣ стараго Гарднера, представленъ, къ сожалѣнію, слишкомъ слабо: двѣ—три случайно попавшихъ вещички. Впрочемъ, насколько мы знаемъ, единственной болѣе или менѣе полной коллекціей русскаго фарфора является собраніе Н. А. Лукутина въ Москвѣ.

К. Спиліоти.





Севрскій сервизъ, сдѣланный для Императрицы Екатерины II, такъ называемый голубой сервизъ съ камеями. 1777—1778.
Service en porcelaine de Sèvres, nommé „Service aux camées“, fait pour l'Impératrice Catherine II en 1777—1778.



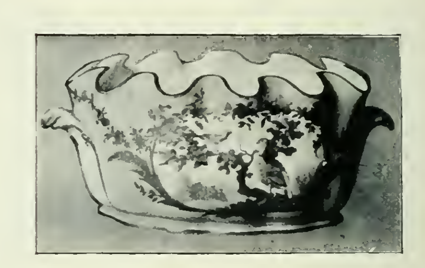
1.



2.



3.



4.



5.



6.

1 и 2. Чайникъ и суповая миска „Севрскаго сервиза съ камеями". 3, 4, 5 и 6. Двѣ вазы, двѣ чашки на подносѣ, блюдо и чашка съ блюдечкомъ изъ голубаго Севрскаго сервиза Графа А. Д. Шереметева.

Théière, appartenant au „service aux camées", bleu de Sèvres. 2. Soupière du même service. 3. 4. 5 6. Deux vases, déjeuner, un plat et une tasse avec soucoupe du service bleu de Sèvres, appartenant au comte A D. Chérémeteff.



1.



2.

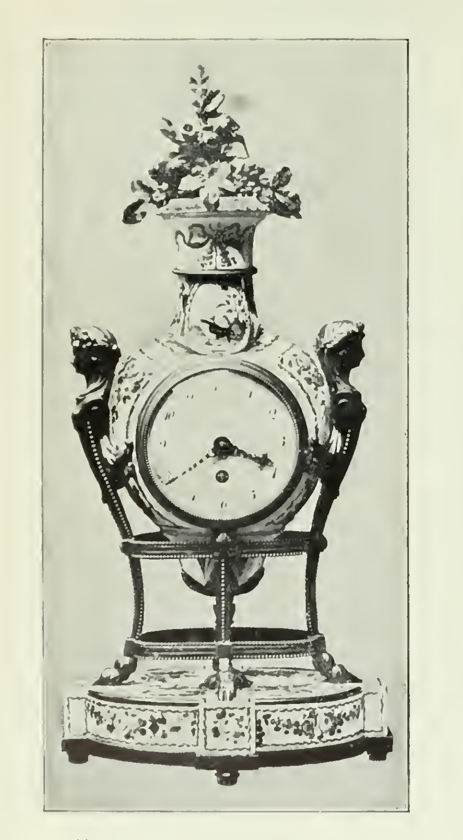


3.

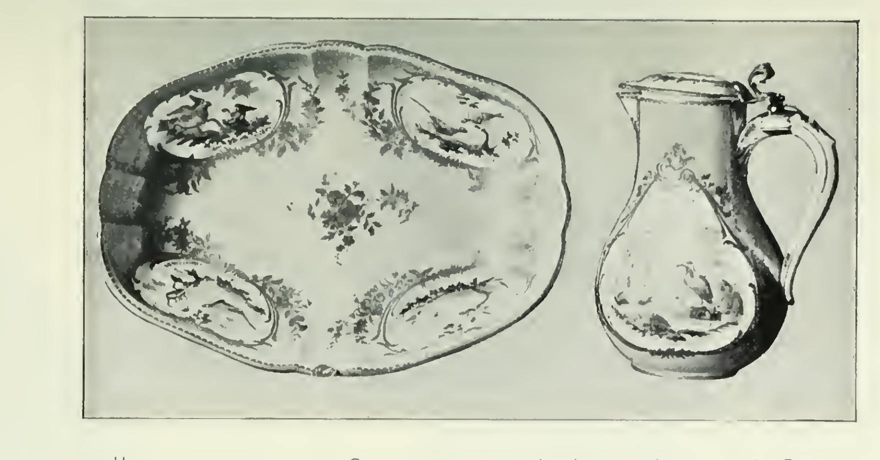
Подносикъ, сахарница, молочникъ, чайникъ и чашка Севрскаго мягкаго фарфора съ живописью Кастель.

Plateau, sucrière, pot à crême, théière et tasse en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, ornés de peinture par Castel.

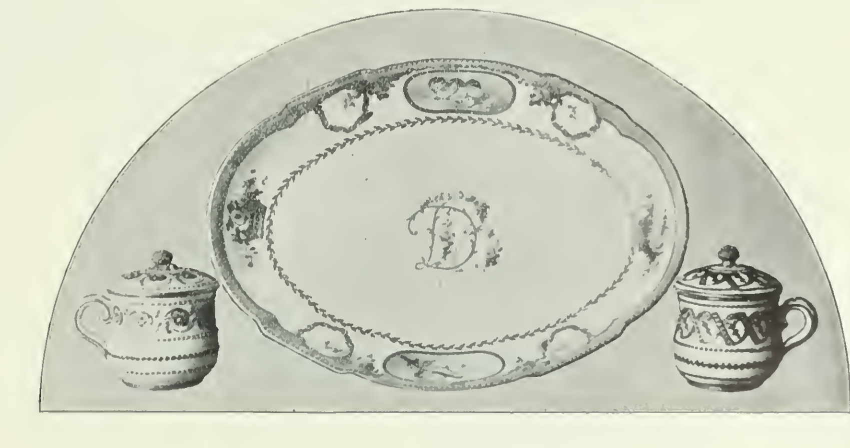
Изъ собранія И. А. Всеволожскаго.
Collection de M. I. A. Vsievolojsky.



Часы фарфоровые, à la Reine.
Pendule en porcelaine à la Reine.
Изъ собранія Кн. А. С. Долгорукова.
Collection du Prince A. S. Dolgorouky.



Кувшинъ и тазикъ изъ Севрскаго мягкаго фарфора, цвѣта rose du Barry.
Aguière et plateau en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, couleur rose du Barry.
Изъ Собранія Гр. А. В. Орлова-Давыдова.
Collection du Comte A. V. Orloff-Davidoff.



Двѣ чашки и подносъ изъ Севрскаго мягкаго фарфора.
Déjeuner en porcelaine de Sèvres, pâte tendre.
Собственность Нератова.
Collection de M. Neratoff.









Фарфоровая табакерка съ рельефными миѳологическими сценами фабрики Капо-ди-Монте XVIII в.

Tabatière en porcelaine de Capo-di-Monte, à Naples, ornée de scènes mythologiques en bas relief. XVIII s.

Фарфоровая табакерка съ зелеными рисунками, Мейсенскаго завода. XVIII в.

Tabatière en porcelaine de Saxe, ornée de peinture couleur verte, du XVIII s.

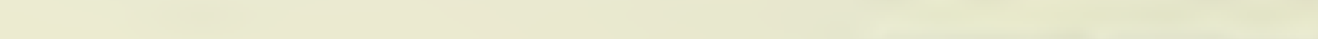
Изъ собранія Е. И. В. Вел. Кн. Елизаветы Ѳеодоровны.
Collection de la Grande Duchesse Elisabeth Féodorovna.

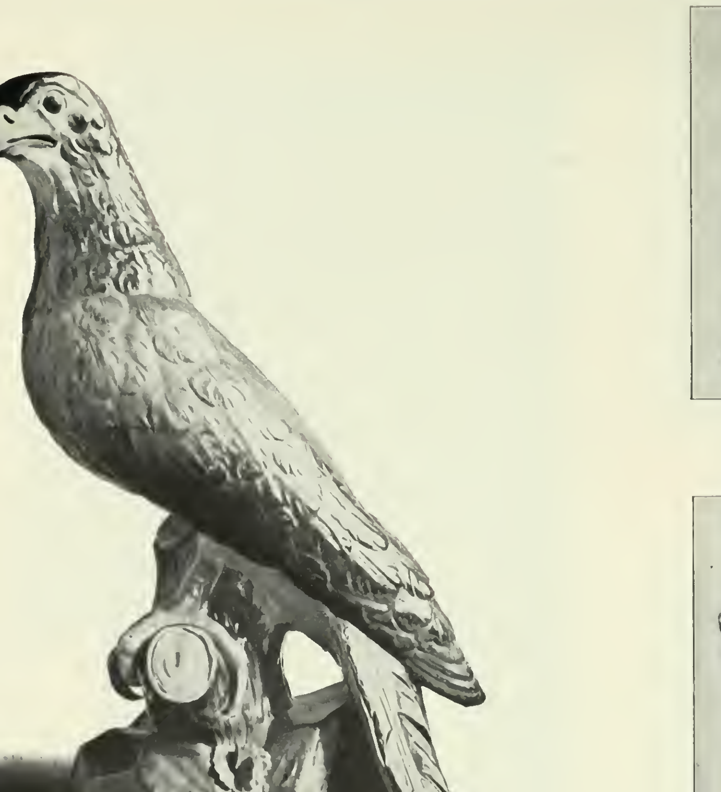


Чайникъ, чашка съ блюдцемъ, кофейникъ и сахарница изъ саксонскаго сервиза, первой четверти XVIII вѣка.

Service de thé en porcelaine de Saxe, du comencement du XVIII s.

Изъ собранія гр. М. А. Келлеръ.
Collection de la comtesse M. A. Keller.





Орелъ, Мейсенскаго фарфороваго завода XIX в.

L'aigle en porcelaine de Meissen du XIX s.

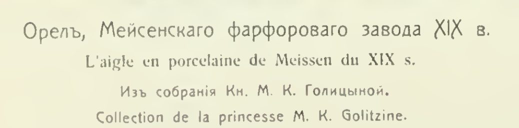
Изъ собранія Кн. М. К. Голицыной.

Collection de la princesse M. K. Golitzine.









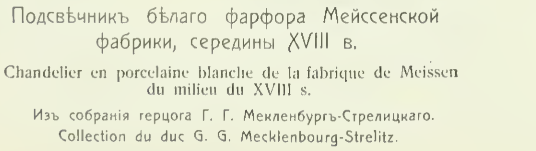
Куклы работы Императорскаго фарфороваго завода временъ Императрицы Елизаветы Петровны.

Les poupées en porcelaine de la Fabrique Impériale de St.-Pétersbourg du temps de l'Impératrice Elisabeth Petrowna.

Изъ музея Зимняго Дворца.

Musée du Palais d'Hiver.





Подсвѣчникъ бѣлаго фарфора Мейссенской фабрики, середины XVIII в.

Chandelier en porcelaine blanche de la fabrique de Meissen du milieu du XVIII s.

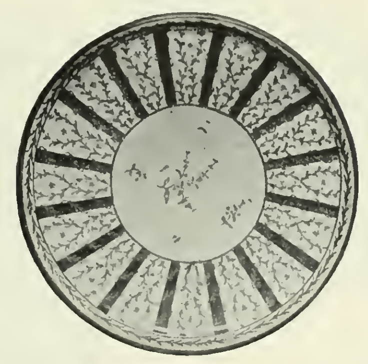
Изъ собранія герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго.
Collection du duc G. G. Mecklenbourg-Strelitz.



Бронзовый канделябръ на фарфоровомъ постаментѣ Копенгагенскаго королевскаго завода, начала XIX в.

Chandelier en bronze doré sur un piédestal en porcelaine de la fabrique royale de Copenhague du commencement du XIX s.

Изъ собранія гр. Н. П. Ферзена.
Collection du Comte Fersen.



1.



2.



3.

1. Подносъ. 2. Чашка съ блюдцемъ и кофейникъ и 3. Чайникъ и сахарница изъ сервиза tête à tête Императорскаго фарфороваго завода временъ Императрицы Екатерины II.

1. Plateau, 2, tasse avec soucoupe et cafetière et 3. théière et sucreière de la fabrique Impériale de porcelaine du temps de l'Impératrice Catherine II.

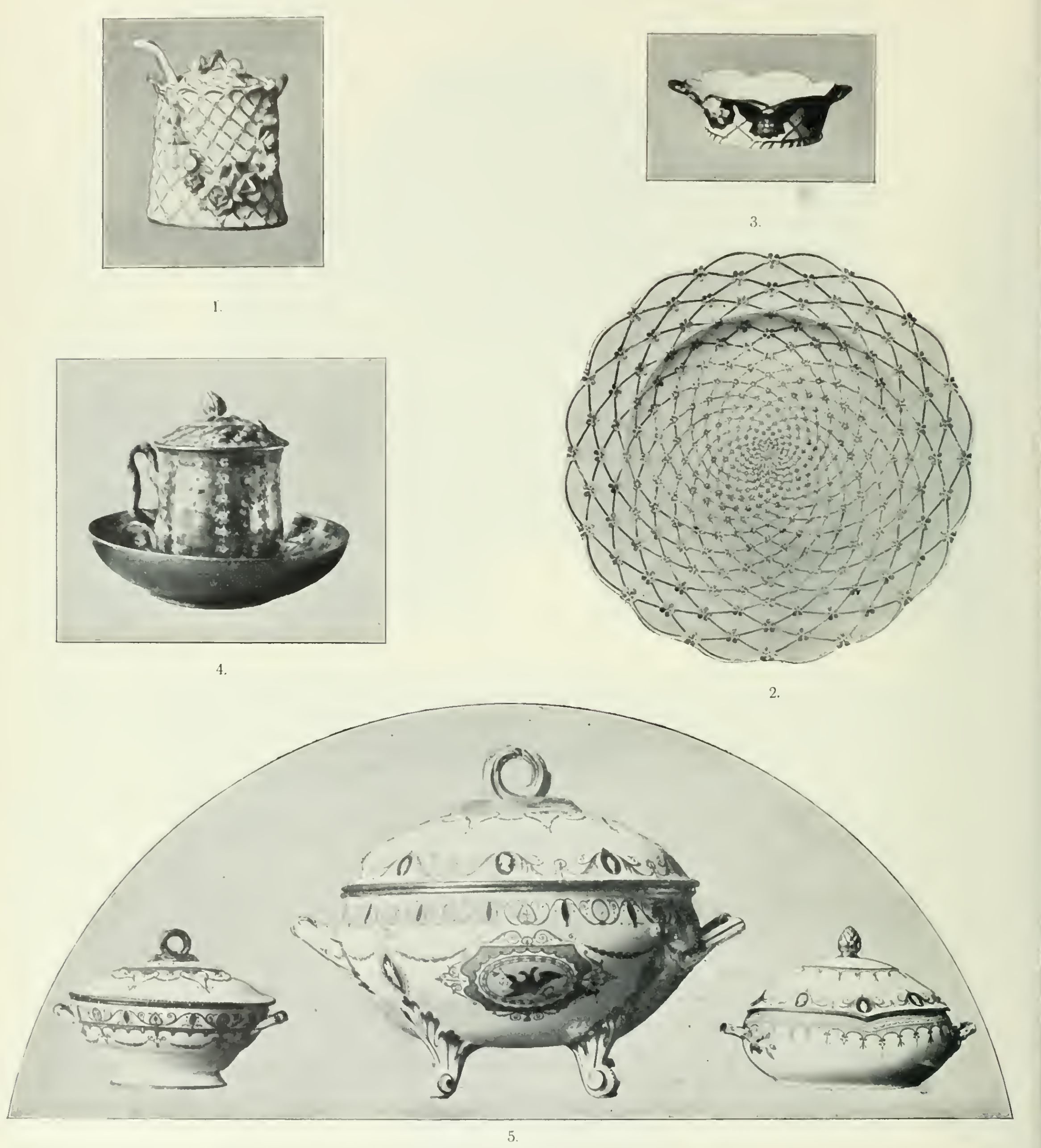
Изъ собранія А. З. Хитрово. Collection de M. A. Z. Chitrovo.



Фарфоровая группа, представляющая „Урокъ Танцевъ" фабрики Франкенталь, XVIII в.

Leçon de danse, groupe en porcelaine de la fabrique de Frankenthal du XVIII s.

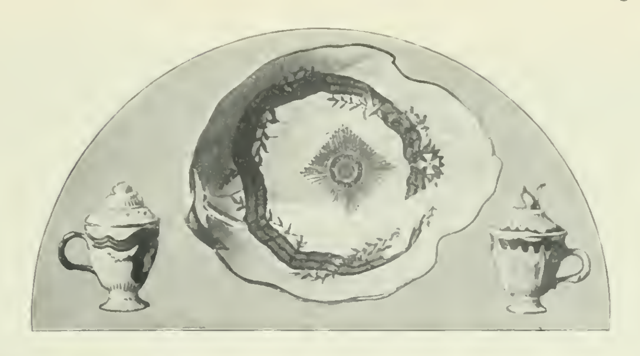
Изъ собранія Кн. А. С. Долгорукова. Collection du Prince A. S. Dolgorouky.



1. Горчичница. 2. Тарелка. 3. Солонка Императорскаго фарфороваго завода изъ столоваго сервиза Императрицы Елизаветы Петровны. 4. Чашка съ блюдцемъ Императорскаго фарфороваго завода изъ чайнаго сервиза Императрицы Елизаветы Петровны. 5. Большая суповая миска Яхтинскаго сервиза съ крышкой изъ Арабесковаго сервиза, вазочка (налѣво) изъ Яхтинскаго сервиза и вазочка (направо) изъ Арабескаго сервиза работы Императорскаго фарфороваго завода временъ Императрицы Екатерины II.

.Moutardier. 2. Assiette. 3. Tasse avec soucoupe et 4. Salière de la fabrique Impériale de porcelaine à St.-Pétersbourg du temps de l'Impératrice Elisabeth Petrowna. 5. Soupière du service dit „du Yacht“ avec couvercle du service dit „aux arabesques“, saladier (à gauche) du Service dit „du Yacht“ et saladier (à droite) du service dit „aux arabesques“ de la fabrique Impériale de porcelaine à St.-Pétersbourg du temps de l'Impératrice Catherine II.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver.



1.

2.



3.

1 Салатникъ, горчичница и чашка стопкой для крема; 2, тарелка; и 3, корзинка для сухарей изъ фарфороваго орденскаго Георгіевскаго сервиза, завода Гарднера временъ Императрицы Екатерины II.

1. Saladier, moutardier et tasse à crême. 2. Assiette et. 3. Corbeille à biscuits, faisant partie du Service en porcelaine russe de Gardner, ornés de la plaque et de la croix de St. George, du temps de l'Impératrice Catherine II.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver.



4.



5.

4. Чашечка горшечкомъ и солонка; 5, соусникъ и чашечка стопкой; и 6, салатникъ изъ орденскаго Андреевскаго сервиза завода Гарднера временъ Императрицы Екатерины II.

4. Petit pot à couvercle et salière. 5. Saucière et tasse à crême 6. Saladier, faisant partie du service de la fabrique de Gardner, orné de la plaque de St. Andrée.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver.



6.



Подносъ, кофейникъ, чашка съ блюдцемъ, молочникъ и чайникъ фарфороваго чайнаго сервиза завода Гарднера, второй половины XVIII в.

Service en porcelaine russe de la fabrique de Gardner de la seconde moitié du XVIII s.

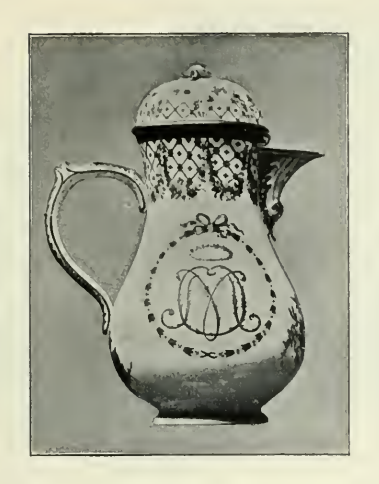
Изъ собранія Е. В. Принцессы Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской.
Collection de S. A. Princesse E. G. Saxen-Altenbourg.



„Терринъ" изъ фарфороваго орденскаго Андреевскаго сервиза, работы Мейссенскаго завода. Средина XVIII ст.

La Terrine du service en porcelaine de Meissen, dit de l'ordre de St.-André. XVIII s.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver



1.



2.



3.



4.

Фарфоръ завода Гарднера.

1. Кофейникъ, 2. чайница и молочникъ, 3. сухарница и чайникъ, 4. чашка съ блюдцемъ, полоскательница и сахарница.

Porcelaine de la fabrique russe de Gardner.

1. Cafetière, 2. boîte à thé et pot à crême, 3. coupe à biscuits et théière, 4. tasse avec soucoupe, vase et sucrière.

Изъ собранія И. А. Всеволожскаго.

Collection de J. A. Vsévolojsky.



Фарфоровая ваза Императорскаго фарфороваго завода второй половины XVIII в.

Vase en porcelaine de la manufacture Impériale de St. Pétersbourg de la seconde moitié du XVIII s.

Изъ собранія графини С. И. Граббе.
Collection de la comtesse S. I. Grabbe.



Фарфоровая группа фабрики Франкенталь, второй половины XVIII в.

Groupe en porcelaine de Frankenthal. XVIII s.

Изъ собранія И. А. Всеволожскаго.
Collection de M. J. A. Vsévolojski.



Фарфоровая ваза Императорскаго фарфороваго завода XVIII в.

Vase en porcelaine de la manufacture Impériale de St. Pétersbourg. XVIII s.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver.



1.

Русскій Фарфоръ фабрики Гарднера.

1. Блюдо; 2, стопка; 3, солонка; 4, чашка для крема; 5, соусникъ изъ орденскаго Александро-Невскаго сервиза; 6, сухарная корзинка; 7, солонка и чашка для крема; и 8, стопка и солонка изъ Орденскаго Владимірскаго сервиза.

Porcelaine russe de la fabrique de Gardner.

1, Plateau, 2, pot à couvercle, 3, salière, 4, tasse à crême, et, 5, saucière du service, orné des insignes de St.-Alexandre Nevsky; 6, grande corbeille, 7, salière et tasse à crême et, 8, pot à couvercle et salière du service, ornés des insignes de St.-Vladimir.

Изъ музея Зимняго Дворца.
Musée du Palais d'Hiver.



2.



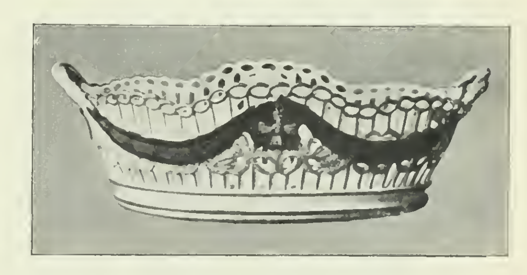
3.



4.



5.



6.



7.



8.



Двѣ фарфоровыя вазы въ бронзовой оправѣ, въ стилѣ Людовика XV, Мейссенской (?) фабрики.
Deux vases en porcelaine de Meissen (?), dans le goût de Louis XV.
Изъ собранія кн. Ф. Ф. Юсупова.
Collection du Prince F. F. Youssoupoff.



La porcelaine à l'exposition historique des objets d'art à St.-Pétersbourg en 1904.



LES OBJETS en terre glaise (céramique) forment les annales les plus anciennes et les plus certaines de l'humanité.

Le penseur anglais qui a dit qu'il suffit, pour juger de la civilisation d'un pays, d'examiner les vases dont on s'y sert avait pleinement raison.

L'exposition historique était riche en oeuvres d'art qui pourraient fournir d'amples matériaux pour l'explication du développement de la céramique dans ses rapports avec le développement de l'art en général.

Mais nous nous bornerons à présent à l'examen non pas de la céramique entière, mais seulement de la porcelaine.

Sans entrer dans des détails *), il suffira de dire que toutes les sortes de porcelaine se distinguent des autres produits en terre glaise par leur couleur blanche naturelle, leur transparence et le manque de porosité, conséquence de leur consistance plus ou moins vitreuse.

*) Les amateurs qui désirent connaitre plus amplement la céramique de la Russie peuvent avantageusement consulter les oeuvres suivantes: Марки русскаго и иностраннаго фарфора, фаянса и майолика. Изд. Петрова. Москва 1903. 2-е изд. 1904. Селивановъ, фарфоръ и фаянсъ Россійской Имперіи. Владиміръ, 1903.



I.

La production de la porcelaine dans l'Europe occidentale.

1.

La pâte tendre: France, Angleterre, Italie.



LA CÉRAMIQUE atteignit dans le courant du XV au XVII siècle dans plusieurs contrées de l'Europe occidentale un degré très élevé de développement, tant au point de vue artistique qu'à celui de l'industrie. Au XVII siècle la faïence était devenue d'un prix abordable et fut largement utilisée; mais en même temps l'invasion de la porcelaine chinoise, presque inconnue auparavant, s'opéra en Europe. Les vénitiens furent les premiers à la connaître encore au XV siècle, mais ce ne fut qu'au XVII que son emploi commença à se généraliser. En conséquence de l'engouement général les fabricants de céramique en Europe se mirent à imiter la porcelaine chinoise, tandisque les voyageurs qui se rendaient en Chine tâchaient de pénétrer le secret de sa fabrication.

Mais les Chinois savaient et savent encore garder leurs secrets mieux que les européens; ils se moquaient des voyageurs et des missionnaires. L'élément le plus important de la composition de la porcelaine, le caolin, resta absolument inconnu en Europe jusqu'au commencement du XVIII s. Mais ce fait n'empêcha nullement les industriels de la porcelaine de faire de multiples essais pour donner à leurs produits une ressemblance au moins extérieure avec la porcelaine chinoise.

L'Italie fut parmi les contrées de l'Europe la première à connaître la porcelaine orientale depuis le XV s., et à faire des essais pour en produire. Mais tous ces essais n'eurent aucun résultat sérieux: seul un nombre très restreint d'objets en porcelaine fabriqués par les Médicis,—porcelaine qui reste bien loin des qualités de la porcelaine chinoise.—se sont conservés jusqu'à nous. Après les Italiens ce furent les fabricants français qui recherchèrent avec une insistance particulière le secret de la fabrication de la porcelaine.

P. Chicanneau ou Chicoineau, fabricant de faïence à Saint-Cloud, eut en 1695 un succès définitif en trouvant le secret de ce qu'on nomme en céramique «porcelaine à pâte tendre» ou «porcelaine artificielle».

La pâte tendre est absolument différente de la véritable porcelaine; sa composition chimique la rapproche du verre mat, et elle ne ressemble qu'extérieurement à la véritable porcelaine dure.

L'ouvrier Ciquaire Cirou, qui s'était enfui de St-Cloud, fonda en 1725 une fabrique à Chantilly, qui jouit de la protection du prince Louis-Henri de Condé. En 1740 les deux frères Dubois quittèrent la fabrique de Chantilly et proposèrent leurs services à Orry de Fulvi, frère du contrôleur des finances Orry de Vignori. Une fabrique fut fondée dans le château de Vincennes et le contrôleur procura en 1745 des privilèges royaux à Charles Adam pour 30 années. En même temps une société se forma qui fournit les moyens nécessaires pour l'agrandissement de l'entreprise.

Le temps pendant lequel les frères Orry dirigèrent les affaires de la fabrique est considéré par beaucoup d'historiens, non sans fondement, comme l'âge d'or de la manufacture, comme une période de recherches exclusivement artistiques, libres de tout esprit mercantile, lequel plus tard eut une influence nuisible sur le côté artistique de la

production. Les vases qu'on produisit alors sont peut-être les meilleures oeuvres faites en pâte tendre, tant par l'élégance et la distinction des formes que par leur fini soigné et artistique.

La fabrique de Vincennes se trouva représentée à l'exposition historique par un petit vase appartenant au prince A. S. Dolgorouky. v. pl. 63.

Les frères Orry moururent en 1751, et M-me de Pompadour persuada au roi de prendre la fabrique sous sa protection.

Une nouvelle société fut formée et le roi prit lui-même un tiers des actions. Des privilèges furent donnés à Eloi Brichard, et non seulement l'importation de porcelaine en France, mais la production même de porcelaine partout ailleurs qu'à Vincennes furent défendues. La fabrique reçut le nom de Manufacture royale de la porcelaine de France; en 1756 elle fut transportée de Vincennes à Sèvres. Les objets de cette époque portent dans leurs formes l'empreinte de l'influence de la technique du métal. L'ornement pictural consistait presque exclusivement en petites fleurs semées sur toute la surface ou en guirlandes de fleurs, enlacées de minces rubans.

Le fond garde généralement sa couleur naturelle et même lorsqu'il est couvert de couleur il ne l'est pas en entier; les assiettes par exemple n'ont que le marli en couleur.

Les connaisseurs estiment hautement les oeuvres de cette époque et les préfèrent aux oeuvres postérieures qui pèchent par l'abondance de l'ornement pictural.

En 1759 la société fut obligée de liquider ses affaires. Le roi acquit alors le restant des actions et devint le proptiétaire unique de la manufacture; il alloua pour l'entretien de la fabrique une somme annuelle de 96,000 livres et lui conserva plusieurs privilèges exclusifs.

Beaucoup d'artistes célèbres maintinrent le renom de la manufacture royale: ainsi Falconet, Boizot, Le Riche, Lagrenée travaillèrent pour elle. Le goût commença cependant déjà à se gâter; le fond de couleur commença à prevaloir et l'or fut employé avec trop peu de mesure.

L'engouement pour les formes classiques eut sous Louis XVI une grande influence sur les productions de Sèvres. Les artistes de cette manufacture ne comprenaient pas toujours l'esprit de l'antiquité, mais ils montrèrent toujours dans leurs productions un goût élégant. Les oeuvres de Sèvres ne cessèrent d'attirer les amateurs par leurs formes comme par leurs tons incomparables.

Vers la fin du règne de Louis XVI la situation de la manufacture commença à péricliter.

La révolution épargna la manufacture, mais sa situation ne fut pas enviable. Elle ne donna pendant cette période rien de nouveau, rien d'original; les formes de l'ancien régime subsistèrent, ornées de bonnets phrygiens et d'autres emblèmes de la liberté. Sous ce point de vue la manufacture ne forma pas d'exception: nombre des réformes de la grande révolution ne sont que des étiquettes d'idées libérales sur des formes de l'ancien régime. Sous Napoléon des jours heureux commencèrent de nouveau pour la manufacture; mais la fin du XVIII s. fut cependant la fin de son originalité; en 1800 la production de la pâte tendre cessa et fut remplacée par celle de la pâte dure, la véritable porcelaine.

Le secret de la porcelaine dure, trouvé en Saxe, fut connu en France dès 1761, mais on ne put l'utiliser que lorsque des gisements de caolin eurent été découverts à Saint-Yrieix près de Limoges. C'est en 1769 que la production de la pâte dure fut introduite à Sèvres parallèlement à celle de la pâte tendre.

Vers le milieu du XIX s. le directeur Ebelmen essaya de renouveler la production de la pâte tendre. De pareils essais ne pouvaient avoir de résultat sérieux, car on ne peut ressusciter ce qui est mort depuis longtemps. L'âme de la pâte tendre ne peut revivre; elle est morte avec les créations coquettes, infinement élégantes et charmantes et en même temps si peu sérieuses de Clodion et de Boucher; morte avec leurs modèles vivants, ces femmes coquettes et légères mais ravissantes qui entouraient les trônes grands et petits de l'Europe au temps de l'ancien régime, et dont les mains délicates ressemblaient tant aux créations tout aussi délicates et fragiles de l'ancienne manufacture de Sèvres. Les mains robustes du tiers état exigent des matériaux moins fragiles.

Il n'y a pas beaucoup de choses à dire sur l'activité de la manufacture dans le courant du XIX s.; elle a toujours occupé une place parmi les premières institutions de ce genre, mais elle n'a pas fait époque dans le domaine de la céramique. Pendant la première moitié du siècle la manufacture brillait par sa peinture artistique qui reproduisait sur porcelaine les tableaux du Louvre; le succès fut grand, mais les véritables amateurs de la céramique ne peuvent approuver une direction aussi fausse, qui met la porcelaine au niveau d'un simple matériel pour la peinture.

Pendant les dernières décades du XIX s. la manufacture entra dans la bonne voie et cultiva les nouveaux moyens techniques de la

production de la porcelaine: la peinture au grand feu, la pâte sur pâte, les couvertes cristallines et colorées etc.

L'ancienne manufacture était richement représentée à l'exposition historique.

On doit placer au premier plan les objets faisant partie de deux services, l'un vert de 1756 (v. pl. 63) et l'autre bleu de 1777 78, (v. le dessins dans le texte) qui se trouvaient dans la vitrine de Leurs Majestés Impériales l'Empereur et l'Impératrice.

Le service bleu dépasse le vert par son luxe, mais ce dernier ne le cède en rien au point de vue de l'execution artistique, par laquelle il est peut-être même supérieur au premier. La juxtaposition de ces deux services permet de comparer deux styles de Sèvres: les formes du plus ancien appartiennent au rococo tandis que les formes et l'ornement du service bleu accusent déjà sensiblement l'influence des antiques d'Herculanum.

Le service bleu est sous certains rapports un service-modèle, certaines formes ayant été spécialement inventées pour lui, ainsi que nous l'apprennent les données des archives qui nous permettent de reconstituer l'histoire très intéressante de ce service.

Le 16 juillet 1777 le prince Potemkine annonça au gérant du Cabinet de Sa Majesté, A. W. Olsoufiew, un oukase impérial ordonnant de commander à la fabrique de Sèvres, par l'entremise du prince Boriatynski, ministre plénipotentiaire à Paris, un service de table et de dessert de 60 couverts; ce service devait être accompagné de couverts en argent avec dorures, pour le dessert. Dans une lettre spéciale le prince Potemkine expliqua au prince Boriatynski que le service devait être «de première sorte et de la plus nouvelle façon, avec les initiales de Sa Majesté sur chaque pièce». Quelques unes des formes furent spécialement modelées.

Pour l'été de 1779 ce service fut prêt et au commencement de juin il fut envoyé à Rouen et de là sur un navire hollandais à St. Pétersbourg, en octobre de la même année.

Ce service revint à un prix fabuleux: on présenta au prince Boriatynski un compte de 278,996 livres et un sou, ce qui faisait d'après le cours du jour 69,324 roubles et 98 1/2 cop., ou près d'un demi million de roubles de notre monnaie actuelle. Le prince Boriatynski, «voyant le prix élevé comparativement aux services qui se vendent à la fabrique», se rendit chez le ministre du roi, Bertevin, et tâcha de le convaincre de la diminution du prix. Le ministre fit exécuter un compte détaillé pour Boriatynski et à leur prochaine entrevue il lui proposa avec la galanterie innée aux français de payer le service le prix qu'il jugeait convenable, en ajoutant «que la manufacture sera certainement satisfaite, mais qu'on a mis le prix le plus juste».

Après cela il ne resta certainement plus rien au prince Boriatynski qu'à accepter le compte.

Près de cent ans plus tard ..... le 9 février 1857 le cabinet reçut un oukase signé par l'Empereur: «comme paiement pour une partie d'un service en porcelaine, acheté au commerçant Webs et portant les initiales de l'impératrice Catherine II, nous ordonnons de passer au comptoir du palais 20,261 r. 87 c. en argent». Il n'y a guère de doute possible, il s'agit là d'une partie du service commandé en 1777 à Sèvres. Mais de quelle façon ce service a-t-il passé, quatre-vingts ans plus tard, du palais aux mains de Webs?

Le troisième service appartient au comte A. D. et à la comtesse M. F. Chérémetieff.

Il a été commandé à Sèvres par le comte Nicolas Pétrowitch Chérémetieff, grand maréchal de la cour de l'empereur Paul Pétrowitch.

«Le service entier, composé de 520 pièces, a une teinte générale bleu turquoise; dans les détails de sa décoration, comme par exemple dans les motifs de la dorure et de la peinture qui décorent cette porcelaine, on remarque des différences qui ne permettent pas d'en faire un seul service, d'autant plus que son exécution ne fut pas simultanée, mais qu'elle eut lieu en deux périodes séparées par 20 ans (1767 1768—1769—1770 et 1788—1789 1790—1791). Quelques unes des pièces de cette porcelaine peuvent même être considérées comme des oeuvres d'art indépendantes, bien qu'elles aient toutes une teinte uniforme bleu turquoise, propre à cette porcelaine» *).

En dehors de ces grands services sont dignes d'attention: 1) un service à thé, tête-à-tête, et quelques tasses appartenant à la comtesse M. A. Keller, v. les dessins d. l. t.; 2) une cuvette avec une cruche (rose Du Barry),— appartenant au comte A. W. Orloff-Dawydoff, v. les dessins d. l. t.; 3) enfin deux statuettes de garçons, bleu clair, appartenant à la comtesse M. K. Golitzyne v. pl. 64.

Parmi les objets en pâte dure de la manufacture de Sèvres sont dignes d'attention: un service à thé de 1780, appartenant à J. A. Vséwolojsky et un buste en biscuit de l'empereur Alexandre I, oeuvre du sculpteur Boizot, cadeau de Napoléon I au comte Tolstoj et appartenant aujurd'hui au Comte A. W. Orloff Dawydoff.

L'Angleterre, bien que très riche en caolin,

*) Карбоньеръ, Опись севрскаго фарфороваго сервиза графа Н. П. Шереметева. Спб. 1894 г.

se souciait peu de produire de la porcelaine dure. Elle fabriquait de la faïence fine, qui se distingue de la faïence ordinaire par la couleur blanche de la masse et par son vernis transparent.

Le célèbre producteur de céramique, Josiah Wedgwood (1738—1790), améliora tant la production du biscuit que celle du vernis fin et créa ces oeuvres d'art que les connaisseurs et les amateurs d'art estiment beaucoup.

Jusqu'au commencement du XIX s. on ne fabriquait en Angleterre que de la porcelaine tendre, analogue à celle de Sèvres.

Les premières fabriques furent fondées presque simultanément à Stratford-le-Bow et à Chelsea, en 1741, et à Derby et à Worcester, en 1750.

La fabrique de Bow produisit beaucoup de vaisselle pour services, mais ce sont ses groupes et ses vases, décorés de fleurs en relief, qui ont du mérite artistique. La fabrique cessa d'exister vers la sixième décade du XVIII s.

La fabrique de Chelsea doit son état florissant à Georges II, premier roi de la maison de Hanovre, qui lui octroya sa protection. Ses produits ne le cèdent guère à ceux de Sèvres et de Saxe. Ce sont surtout ses figures et ses vases qui sont très beaux, bien qu'ils ne puissent prétendre à aucune originalité dans les formes et l'ornement, qui rappellent tantôt la Chine, tantôt le Sèvres ou le Saxe.

Le Derby est le continuateur du Chelsea et du Bow; ses produits sont souvent appelés Derby-Chelsea et rappellent effectivement ces derniers. La fabrique de Derby exista jusqu'en 1848. La fabrique de Worcester fut fondée en 1751 par le docteur Wall sous forme d'une société par actions, la Worcester-Porcelain-Company. En 1788 la fabrique reçut le titre honorifique de royale, dont elle jouit jusqu'à présent.

La masse dont on se sert à Worcester est moins fine que celle de Chelsea et de Derby, qu'elle n'atteint pas non plus au point de vue de l'art.

Depuis 1768 on fabriquait en Angleterre, à Plymouth, de la véritable porcelaine dure, mais cette production n'eut pas de succès.

Aprés 1800 la production de la porcelaine subit une transformation complète en Angleterre, grâce à l'innovation de Spode, qui produisait de la porcelaine au moyen d'une pâte formée de caolin, de feldspath et de cendre d'os. Peu à peu on délaissa complétement en Angleterre la production de l'ancienne pâte tendre et actuellement toutes les fabriques anglaises produisent exclusivement de la porcelaine contenant de la cendre d'os.

Les produits des fabriques de porcelaine en Angleterre, qui se distinguent par leur hautes qualités techniques, n'ont pas de grandes prétentions artistiques.

L'exposition historique ne peut pas se vanter d'être riche en porcelaine anglaise.

Ceci n'est pas étonnant: la porcelaine anglaise n'était pas fortement répandue en Russie durant le XVIII s., c'est à dire pendant la période de son plus grand intérêt au point du vue artistique.

La collection du prince A. S. Dolgorouky possède quatre petits flacons de Chelsea et une assiette bleue avec de l'or, de Worcester.

J. A. Vséwolojsky a exposé deux tasses de Derby.

En Italie Charles III, roi de Naples, fonda en 1736 une fabrique à Capo di Monte, près de Naples.

La fabrique à Capo di Monte exista jusqu'en 1821 et produisait principalement de la porcelaine artificielle tendre. Ces produits sont originaux et se ditinguent par leurs grandes qualités.

On peut citer comme spécimens de la fabrique de Capo di Monte à l'exposition:

Une tabatière avec des scènes mythologiques en relief, appartenant à la collection de Son Altesse Impériale la Grande Duchesse Elisabeth Féodorowna, v. les dessins d. l. t.

Une cruche de la collection de N. A. Vséwolojsky, enfin une statuette d'un buveur de la collection du comte Fersen. V. pl. 75.

Parmi les autres fabriques de porcelaine italiennes la plus connue et la plus ancienne est celle de Doccia, fondée en 1737 par le marquis de Ginori, existant jusqu'à présent.



2.

La pâte dure.

La fabrique royale de porcelaine de Saxe.



E ROI Frédéric Guillaume I ayant appris que l'apprenti pharmacien Boettger se vantait de pouvoir changer en or de vils métaux, le fit arrêter et enfermer pour qu'il fabrique de l'or pour Sa Majesté royale. Boettger prit la fuite pour se cacher en Saxe.

Il tomba de la poêle dans la braise, car Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, n'avait pas moins que le roi de Prusse besoin d'or. On donna à Boettger un local convenable dans une forteresse, en lui ordonnant de faire de l'or pour Son Altesse l'Electeur de Saxe avec l'aide du chimiste savant, baron de Tschirnhausen. Boettger fut bien heureux de produire une masse qui rappelait la porcelaine, mais brune et non pas blanche, qu'il trouva en opérant avec de la terre de Meissen et qu'il appela porcelaine rouge.

En 1709 Boettger trouva fortuitement du caolin, qui avait été découvert à Aue par un maréchal ferrant du nom de Schnorr. Lorsque la véritable porcelaine fut inventée, l'Electeur Auguste II fonda par décret du 6 juin 1710 une manufacture royale dans son château d'Albrechtsbourg près de Meissen; en même temps des mesures sévères furent prises pour garder le secret de la production et pour empêcher que le caolin ne fût vendu à des personnes privées.

Au point de vue artistique les productions de cette période là ne furent qu'une imitation de modèles chinois.

La période allant de la mort de Boettger à la guerre de sept ans est la période la plus heureuse de l'activité de la manufacture de Meissen; elle fut redevable de ce succès à son directeur, le peintre Hörold et au sculpteur Kändler.

En se détachant de l'imitation de modèles chinois, la manufacture passa à des formes européennes et à l'ornement polychrome. Le style dans lequel toutes les formes étaient traitées fut choisi avec tant de bonheur, il était tellement en harmonie avec le caractère de l'époque et en même temps tellement adapté aux qualités techniques de la porcelaine, que maintenant encore on se dit involontairement, en regardant les oeuvres de cette époque, que ce style a été spécialement créé pour la porcelaine.

Ces qualités des productions de la manufacture de Meissen créèrent un fondement solide à la réputation de la porcelaine de Saxe. Ce sont surtout les groupes et les statuettes de Kändler qui jouissent d'une célébrité spéciale. Cependant la guerre mit des obstacles au développement paisible de la manufacture, et après la conclusion de la paix on dut prendre des mesures pour le rétablissement de ses affaires.

C'est ainsi qu'on invita en 1765 le sculpteur de talent Acier, de Paris, dont les oeuvres ne sont pas inférieures à celles de Kändler, avec lesquelles on les confond souvent.

En 1764 on fonda près la manufacture une école artistique sous la direction de l'artiste Dietrich, qui gérait en même temps la section de la peinture de la fabrique. Dietrich était un partisan de l'art classique et c'est de lui que date une nouvelle direction, l'engouement pour les formes classiques et le règne de la ligne droite. Pendant la direction du comte Marcolini (1796—1814) le style de Louis XVI et le style empire regnèrent, mais non pas exclusivement.

Après les guerres napoléoniennes la manufacture améliora ses affaires, surtout après que le directeur de la manufacture Kühn eut inventé ce qu'on appelle l'or allemand, c'est à dire le moyen d'obtenir une dorure brillante non pas par le polissage, mais pendant la cuite.

La manufacture royale de Meissen est actuellement un exemple intéressant d'une institution gouvernementale qui sait conduire des opérations commerciales fructueuses, tout en gardant sa place au premier rang parmi les établissements artistiques.

Le vieux Saxe à l'exposition historique.

Parmi les œuvres exposées appartenant à cette période sont dignes d'une attention particulière:

Le service de St.-André dans la vitrine de Leurs Majestés Impériales l'Empereur et l'Impératrice. Ce service fut exécuté sur une commande de l'impératrice Catherine pour le palais de Péterhoff, et c'est un chef d'oeuvre au point de vue artistique. V. les dessins d. l. t.

Une tabatière en porcelaine avec dessin vert, de la collection de Son Altesse Imp. la Grande Duchesse Elisabeth Féodorowna. V. les dessins d. l. t.

Un vase de la même collection.

Un groupe de la main d'Acier, représentant une allégorie de l'alliance du Danemarc,

de la Suède et de la Norvège, du palais d'Oranienbaum, appartenant au duc G. G. de Mecklembourg — Strélitz. V. pl. 68.

Un groupe représentant l'impératrice Elisabeth Pétrowna en uniforme du régiment Préobrajensky; de la même provenance.

Des groupes formants partie d'un surtout de table exécuté pour être donné à l'impératrice Catherine; même provenance. V. pl. 65, 66, 67, 69.

Un service de thé avec des figures d'après les peintures de Rosa de Tivoli, de la collection de J. A. Vséwolojsky.

Un service de thé, tête-à-tête, appartenant à S. N. Storojewsky.

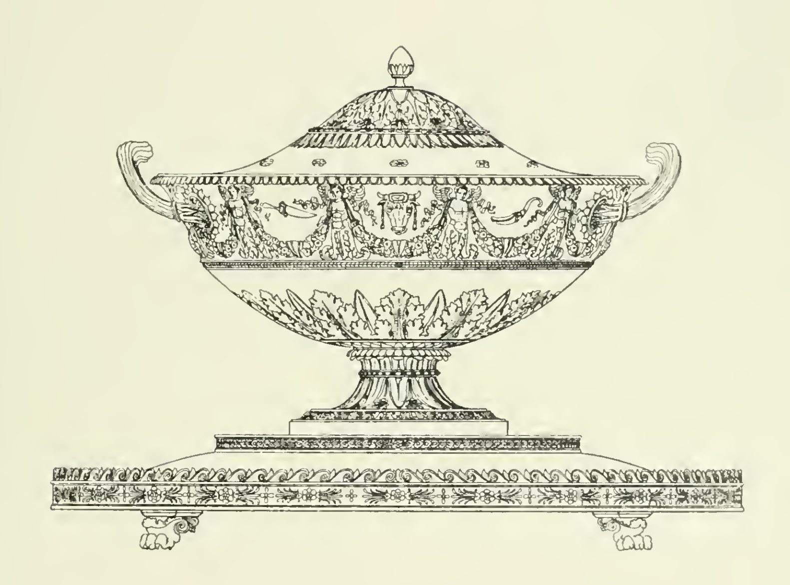
Une tabatière de la collection du prince Dolgorouky.

Un service de l'époque de Louis XV et une partie d'un autre service, de la collection de la comtesse M. A. Keller.

Un buste de Sa Majesté l'Empereur Alexandre Pavlovitch (biscuit), de la collection de madame Chérémetieff.

Trois tasses de la même collection.

Deux assiettes avec des dragons rouges, d'un service royal, de la même collection.





Diffusion de la production de la porcelaine dure en Europe.

Vienne.



N PEUT appeler la manufacture de Meissen la mère de toutes les fabriques européennes de porcelaine dure. Bientôt après la fondation de la manufacture royale les fabriques de porcelaine commencèrent à se multiplier dans toute l'Europe, fondées par des contremaîtres de Meissen qui avaient pris la fuite ou par leurs élèves.

La première fut celle de Vienne.

Le Belge Claude du Pasquier reçut en 1718 des privilèges pour 25 ans et fonda la première fabrique à Vienne conjointement avec l'arcaniste *) Stenzel, qui s'était enfui de Meissen.

La fabrique végéta péniblenent jusqu'en 1744, lorsqu'elle fut achetée par le gouvernement. Déjà en 1780 plus de 300 ouvriers y travaillaient. Au point de vue artistique la fabrique s'était également bien recommandée, surtout par les poupées du modeleur Niedermayer. Dans la période de 1785 à 1805 la fabrique était la première de toutes par l'originalité de ses produits.

Les connaisseurs estiment beaucoup ses fonds en or mat, ses reliefs en platine, la peinture exécutée en couleur noire uranique et d'autres moyens d'ornementation qui furent appliqués pour la première fois par la fabrique de Vienne.

Mais depuis 1827 la fabrique devint une entreprise purement commerciale qui ne fournissait que de la porcelaine de marché. Le résultat furent des dettes et la perte du renom dont elle jouissait antérieurement. En 1864 le Reichsrath décréta la fermeture de la fabrique.

*) C'est ainsi qu'on nommait au XVIII s. les personnes connaissant le secret de la production de la porcelaine.

L'ancienne porcelaine de Vienne est représentée à l'exposition par les pièces suivantes:

Un service en porcelaine de Son Altesse Impériale la Grande Duchesse Maria Pawlowna. V. pl. 74.

Deux services, tête-à-tête, de la comtesse M. A. Keller. V. pl. 70.

Cinq tasses a ppartenant à la même collection.

Des assiettes et des tabatières de la collection du prince S. W. Koudascheff.

Une tasse avec une vue. de la collection du comte E. B. Chérémetieff.

Höchst.

RINGLER, un des contremaîtres de la fabrique de Vienne, vint à Höchst dans l'archevêché de Mayence, où il fit la connaissance du propriétaire d'une fabrique de faïence, Göltz, auquel il prêta son aide pour la fondation d'une fabrique de porcelaine en 1740. En 1762 l'electeur de Mayence, Emmerich Joseph acquit la fabrique au profit de l'état. Elle exista ainsi jusqu'en 1794, lorsque les soldats français la détruisirent jusqu'aux fondements.

Les produits de Höchst ne le cèdent guère à ceux de Meissen. Surtout les statuettes du modeleur Melchior jouissent d'un haut renom; ce modeleur appartint à la fabrique de 1765 à 1780. A l'exposition il n'y avait qu'une pièce, une tasse de la collection de la comtesse Keller, attribuée à cette fabrique, mais cette assertion est démentie par la marque, une cigogne avec un serpent, ce qui est la marque de la fabrique de la Haye.

Berlin.



ES ouvriers de la fabrique de Höchst connaissaient le faible que Ringler avait pour le vin; ils savaient aussi qu'il portait toujours dans ses poches les secrets de la production de la porcelaine. On l'abreuva de vin et

copia ses recettes, et ensuite les participants de cette affaire quittèrent Höchst et s'en allèren fonder des fabriques dans différents coins de l'Allemagne.

Un de ces ouvriers arriva à Berlin où ses connaissances furent utilisées par le fabricant Wegely, qui fonda en 1750 une fabrique de porcelaine, qui cessa du reste bientôt d'exister sans avoir fourni quelque chose d'intéressant.

En 1761 une nouvelle fabrique fut fondée à Berlin par le banquier Gottskowski, à ce qu'il paraît non sans le concours du roi.

En 1763 le roi Frédéric II acquit la fabrique et lui donna le titre de manufacture royale. Le succès fut sérieux et les produits de la fabrique de Berlin montraient effectivement de grandes qualités. La fabrique reçoit encore aujourd'hui un subside du roi.

En général les produits de la manufacture de Berlin, sans égaler ceux de Meissen, ne restent cependant pas beaucoup derrière eux.

Parmi les meilleurs produits de Berlin il faut citer les biscuits, qui se distinguent par des proportions comparativement grandes, une très bonne pâte, une technique achevée et souvent aussi par leur sécheresse.

Parmi les pièces originales de la manufacture de Berlin il faut compter les tableaux transparents nommés Litherphanieplatten, ainsi que les ornements en dentelles, lesquels apparurent pour la première fois ici.

La manufacture royale de Berlin est représentée à l'exposition par les objets suivants:

Une partie d'un service et deux tasses, de la collection de la comtesse M. A. Keller.

Un service, dont l'impératrice Catherine avait fait don à Z. A. Chitrowo; de la collection de A. Z. Chitrowo.

Une assiette de la collection de D. R. Wostriakow.

Deux assiettes, de la collection de F. W. Ketscher.

Frankenthal.

Ringler, indigné de l'astuce des ouvriers de Höchst, quitta la fabrique et se rendit au Palatinat. Ici il fonda sa propre fabrique à Frankenthal.

Quatre ans plus tard la fabrique devint la propriété d'un fabricant de faïence de Strassbourg, Hannong, et après la mort de ce dernier elle fut acquise par l'électeur Charles Théodor. La fabrique exista jusqu'en 1800.

Les connaisseurs estiment beaucoup les statuettes élégantes exécutées dans le style rococo de Meissen d'après les dessins d'artistes connus.

L'exposition disposait:

d'un groupe appartenant à J. A. Vséwolojsky;

d'un groupe, la leçon de danse, de la collection du prince A. G. Dolgorouky. V. pag. 147.

Nymphenbourg.

La première fabrique de porcelaine en Bavière fut fondée à Neideck, en 1754, par l'électeur Maximilien Joseph. Comme les affaires de la manufacture marchaient mal le premier temps, on invita Ringler que nous connaissons déjà et qui réussit promptement à établir la fabrique sur une base solide. En 1758 elle fut transportée à Nymphenbourg non loin de Munich.

En outre des statuettes, les copies de tableaux de la galerie de Munich, exécutées sur porcelaine par les artistes Adler et Heinz, jouissent d'un grand renom.

A l'exposition historique cette fabrique était représentée par deux statuettes de la comédie italienne (comedia dell'arte) de la collection de M. J. A. Vsévolojsky. (V. les dessins dans le texte).

La manufacture existe encore aujourd'hui, mais elle appartient à un particulier.

Nous ne parlerons pas d'autres fabriques de porcelaine allemandes, parcequ'elles ne sont pas représentées à l'exposition historique.





II.

La production de la porcelaine en Russie.



LA FABRIQUE IMPÉRIALE DE PORCELAINE. Les données que différents auteurs fournissent jusqu'à présent sur les débuts de la fabrication de la porcelaine en Russie sont extrêmement confuses et erronées parcequ'elles sont basées non pas sur des faits, mais sur des traditions et des suppositions. Les archives de Moscou et de Saint-Pétersbourg contiennent cependant des matériaux suffisants pour établir des données précises.

Pierre I, qui était un grand amateur de la porcelaine et de la faïence, tâcha d'introduire en Russie ce qu'on appelait alors la porcelaine de Delft ou hollandaise, qui est à vrai dire de la faïence. Il fit venir en 1715 l'artisan hollandais Eggebrecht, qui avait à Dresde une petite fabrique de faïence: Eggebrecht ne resta toutefois que peu de temps en Russie et son séjour ne laissa pas de trace sérieuse.

Le Czar essaya allors de surprendre, dans la manufacture de son ami le roi Auguste, le secret de la fabrication de la véritable porcelaine, inventée par Boettger, et confia cette tâche à son agent à l'étranger, Youry Kologrivy, homme éduqué et habile. Kologrivy informa le czar qu'avec l'aide de Dieu il espérait pouvoir tromper la surveillance du roi et corrompre les ouvriers. Toutefois l'agent de Pierre I n'eut pas de succès.

En 1724 le négociant Grébentchikoff fonda à ses frais une fabrique de faïence à Moscou, qui acquit plus tard un grand développement. Vers 1750 on y fit des essais pour trouver la porcelaine, mais vainement.

Sous les successeurs de Pierre I on conçut l'idée de chercher en Chine le secret de la fabrication de la porcelaine.

Dans la quatrième décade du XVIII s. on parvint à corrompre, moyennant une grande somme, un des ouvriers des fabriques de porcelaine de l'empereur de Chine qui trahit le secret à un natif de Sibérie, l'orfèvre Koursine.

Sur l'ordre de l'Empereur Koursine fit des essais près de Pétersbourg, essais qui ne donnèrent pas de résultat satisfaisant, le rusé chinois ayant probablement caché quelque chose à Koursine; l'entreprise rencontra en même temps l'opposition de quelques grands seigneurs et dut échouer.

Mais encore avant ces essais de Koursine on avait fait venir à St. Pétersbourg le contremaître Hunger.

Christophe Conrad Hunger, natif de la Thuringe, avait acquis, pendant son séjour à Dresde, l'amitié du célèbre Boettger, l'inventeur de la porcelaine dure. Pendant ses buveries avec lui il connut de lui quelques secrets et, se donnant pour un connaisseur de la fabrication de la porcelaine et de la faïence, tandis qu'il n'était qu'un médiocre doreur, il fit le tour de l'Europe, passa par Vienne, Venise, l'Espagne et la Suède, promettait partout de fonder des fabriques et ne tenait nulle part sa promesse.

En 1744 le gouvernement russe emmena secrètement Hunger de Stockholm à St. Pétersbourg, où il se mit à établir une fabrique de porcelaine à la place même où se trouve aujourd'hui encore la fabrique Impériale de porcelaine. La surveillance supérieure de l'affaire fut confiée au baron J. A. Tcherkassow.

Pendant quelques années Hunger fit des essais et composa des pâtes pour la porcelaine en terre glaise de Gjel (gouvernement de Moscou), de spath de Finlande et de quartz d'Olonetz. Mais son charlatanisme fut enfin découvert, et bien qu'il essayât de rejeter la faute sur les sorciers, on ne lui ajouta pas foi et on le chassa.

La fabrique de porcelaine aurait ainsi défleuri sans même avoir fleuri, si elle n'avait été sauvée par un russe, homme de talent, par Dmitry Iwanowitch Winogradow.

Issu d'une famille de religieux, natif de Sousdal, il reçut son éducation dans l'académie des sciences au même moment que Lomonosoff. Il fut envoyé en 1736 avec ce dernier à l'université de Freyburg pour y étudier la métallurgie. Winogradoff passa près de huit ans à l'étranger et revint en Russie, muni des meilleurs diplômes des professeurs allemands. Après un examen de contrôle à l'académie des sciences et une mention enthousiaste du vice-président Reiser, Winogradow fut reconnu digne du titre de maître des mines.

Winogradoff aurait pu devenir un des plus éminents savants russes, mais un autre sort l'attendait: sur la requête du baron Tcherkassoff il fut adjoint au Cabinet de Sa Majesté et attaché à Hunger pour étudier l'art de la fabrication de la porcelaine. Il n'apprit rien de Hunger, mais il s'y intéressa, se voua entièrement à l'affaire, et en appliquant ses connaissances étendues en chimie et en métallurgie, il fit pendant 13 ans un nombre incalculable d'essais systématiques pour la composition de la masse, du vernis, des couleurs et pour la cuite, et vers 1750 il obtint un succès complet.

La porcelaine russe n'est donc une imitation d'aucune autre, c'est une découverte d'un russe, et non pas une découverte fortuite, mais le résultat de connaissances scientifiques et d'un travail acharné.

L'activité de Winogradoff promettait beaucoup; ainsi il avait déjà conçu l'idée de pâtes colorées. Mais il eut malheureusement à travailler dans des conditions défavorables; le faible qu'il avait pour les spiritueux, tout comme Lomonossoff, dégénérait parfois en passion; la proximité de la laure d'Alexandre-Nevsky avec ses moines et ses professeurs, avec lesquels Winogradoff avait certainement parfois des comptes à régler, y était certainement pour quelque chose. On peut tout au moins le présumer d'après un accident qui arriva à un des soldats, qui appartenait à la garde de la fabrique et envers lequel Winogradoff était bien disposé.

Ce soldat retournait un soir de la ville à la fabrique et, étant un peu pris de boisson, il fit, à la rencontre de deux professeurs de l'académie, ses réflexions au sujet de la vie joyeuse et indépendante que mènent en Russie les moines. Mais, conformément au proverbe, ce que l'homme sobre pense, l'homme ivre le dit, et le soldat eut l'imprudence de penser assez haut pour que les professeurs entendent ses réflexions. Quand ils arrivèrent près de la laure, les boursiers de l'académie vinrent et emmenèrent, sur l'ordre des professeurs, le soldat dans la cour. A la question qui il était et à qui il appartenait, le soldat répondit: A sa noblesse monsieur le maître des mines Winogradoff, supposant sans doute que ce nom qui n'était pas inconnu des professeurs voisins lui servirait de recommandation et le délivrerait de toutes représailles de la part des moines.

Mais il se trompa cruellement.

En entendant le nom du maître des mines les professeurs s'écrièrent: «nous le connaissonss ce fils de..!» Et pleins de fureur ils réglèrent leurs comptes avec Winogradoff sur le corps de son soldat, d'après la coutume des boursiers.

Winogradoff prit la défense de son homme et porta plainte, mais, comme il fallait s'y attendre, il n'arriva à aucun résultat: lorsque le Cabinet s'adressa au sujet de cette affaire à Son Eminence le recteur de l'académie celui ci reconnut avec le plus grand sangfroid que la manière d'agir des professeurs n'avait pas été tout à fait digne, mais conseilla d'en prendre son parti vis-à-vis du fait accompli, «parceque ce qui a une fois été appliqué au dos ne peut plus en être ôté».

Les suites que la passion pour le vin eurent pour Winogradoff peuvent être appréciées d'après le fait suivant

Un courrier du Cabinet, Joloboff, qui avait été envoyé à la fabrique pour reprendre une tabatière de Winogradoff, revint les mains vides en déclarant que Winogradoff, entouré de soldats ivres, faisait du scandale à la fabrique. Tcherkassoff décida que Winogradoff «se livrait au désespoir à la suite de son ivresse constante». Pour le rétablir dans son état normal on envoya à la fabrique ce même courrier en lui donnant des instructions spéciales et très intéressantes au point de vue des moyens que recommandait Tcherkassoff pour le désenivrement de Winogradoff.

«Dans ses chambres et dans les autres lieux,-lisons-nous dans le paragraphe premier des instructions,—il faut mettre sous clef le vin et tout ce qui cause l'ivresse, et lui en donner temporairement avant le dîner et avant le souper, et le matin au commencement pendant deux ou trois jours, afin de le désenivrer et afin de ne pas lui causer une apelepsie (sic) en lui ôtant tout d'un coup le vin».

Comme les mesures que le baron Therkassoff recommandait ne se montrèrent cependant pas tout à fait efficaces, un nouveau moyen fut prescrit: de lier Winogradoff et de l'at-

tacher à une chaîne, comme un chien; cette exécution fut confiée au colonel Chwostoff, homme très grossier.

Winogradoff tomba dans un sombre désespoir. Il mourut subitement en 1758 sans avoir atteint la quarantaine. On peut présumer que l'eau de vie ou bien la «despération» que le baron Tcherkassoff craignait constamment pour lui, l'ont perdu.

Le sort fut une marâtre pour Winogradoff non seulement pendant sa vie, mais encore après sa mort: on l'oublia.

Simultanément avec Winogradoff mourut aussi le baron Tcherkassoff. La direction de la fabrique passa à son successeur au Cabinet à A. W. Olsoufieff.

L'entreprise commença à tomber et aurait pris une fin si l'impératrice Catherine II, qui visita la fabrique le 2 juillet 1763, ne l'eût sauvée. Le rapport du capitaine de cavalerie de la garde à cheval, Tchepotieff, qui fixait les états de la fabrique, fut confirmé par l'impératrice le 16 mars 1765, et une somme annuelle de 15,000 roubles fut allouée pour son entretien.

Tchepotieff fut nommé directeur de la fabrique, mais la direction supérieure appartint au début au gérant du Cabinet A. W. Olfsoufieff et ensuite à G. N. Teploff, personnage connu.

Pendant la première moitié du règne de l'impératrice Catherine Joseph Regensbourg fut le principal contremaître de la fabrique; il avait travaillé auparavant dans la fabrique de Vienne. Après la mort de Tchépotieff, en 1773, la fabrique fut confiée à la gérance du célèbre procureur—général, prince A. A. Viasemsky, sous lequel elle atteignit un état florissant. Pendant la direction du prince les bâtiments en pierre furent construits qui forment encore aujourd'hui la partie principale de la fabrique. La partie artistique fut fortement influencée alors par l'inspecteur de peinture, l'académicien A. Zacharoff, et le maître modeleur Rachette, un français. En 1792, après que le prince Viasemsky eut pris sa retraite, la gérance de la fabrique fut confiée au prince N. B. Youssoupoff. Vers la fin du règne de Catherine II la fabrique occupait plus de 200 ouvriers.

L'avènement de Paul Pétrowitch ne modifia pas la situation de la fabrique et le prince Youssoupoff resta jusqu'en 1802 à sa tête.

En 1800 une filiale de la fabrique fut ouverte à Gatchina, à la place de la fabrique que le commerçant Fischer avait eue ici antérieurement. Cette section de la fabrique exista deux ans et fut ensuite fermée.

Au XIX s. la fabrique reçut une nouvelle organisation, au moment où elle passa de nouveau au ressort du Cabinet.

Le gérant du Cabinet, D. A. Gourieff, prit des mesures pour améliorer la situation économique de l'usine et, pour relever la productivité, on fit venir de l'étranger des contremaitres et des artistes, tant de Berlin que de Paris, parmi lesquels il faut citer Adams, Swebach, Moreaut, Davignon. Swebach et Morot avaient travaillé à la fabrique de Sèvres. Parmi les artistes russes le professeur de l'académie des beaux-arts S. S. Pimenoff et beaucoup d'autres anciens élèves de l'académie y servirent. Pour augmenter la vente des produits on les envoyait en province, en confiant cette vente aux vice-gouverneurs et à d'autres fonctionnaires. L'introduction de droits prohibitifs sur les porcelaines etrangères fut une mesure beaucoup plus importante. Le Cabinet espérait ainsi placer la manufacture hors concours. Mais cette mesure ne fut que peu utile à la fabrique, tandis qu'elle favorisa l'éclosion d'un grand nombre de fabriques privées, avec lesquelles la fabrique impériale eut encore plus de difficulté à lutter qu'avec l'étranger.

Sous l'empereur Nicolas Pavlowitch on fonda la direction des fabriques impériales qui gérait non seulement la fabrique de porcelaine, mais encore celle du verre et celle des glaces, à Viborg. La fabrique de porcelaine continua à se déveloper et la plupart des artistes furent des russes, issus généralement de familles d'ouvriers. Les meilleurs étaient Krasowsky, Goloff, Mestchrikoff, Jwanow, Mironoff. On faisait aussi venir des artistes étrangers, comme pas exemple Liphold. Sous l'empereur Nicolas Pavlowitch la fabrique prit part aux expositions tant à St-Pétersbourg qu'à l'étranger, et ses produits reçurent les mentions les plus flatteuses. La fabrique reçut ainsi la médaille d'or à l'exposition de Londres en 1852.

A partir de la seconde moitié du règne d'Alexandre II la fabrique paraît s'arrêter dans son développement et recule même d'un pas, bien que quelques améliorations techniques aient été introduites. Parmi les artistes de cette époque il faut citer le sculpteur Spiess, connu par ses statuettes élégantes, mais peu sérieuses. V. pl. 73.

De nouveaux progrès se font remarquer à la fabrique depuis peu, depuis qu'on y a introduit de nouveaux modes de fabrication et de coloration de la porcelaine.

Il n'y a guère d'exemple de produits de la fabrique impériale antérieurs à 1752. Depuis 1752 on commença à y fabriquer en grand nombre des tabatières en porcelaine de formes différentes avec un nom ou une miniature,

genre, bataille ou portrait. On présentait ces tabatières à l'impératrice qui les donnait à son entourage; il y en a même qui furent vendues.

Comme exemples de tabatières de ce genre du temps d'Elisabeth Pétrowna peuvent servir à l'exposition celles de la collection de J. F. Heine

Parmi les oeuvres comparativement anciennes du temps d'Elisabeth Pétrowna on pourrait compter les statuettes de nègres et d'autres peuples des tropiques au musée de porcelaine au palais d'hiver. V. les dessins dans le texte p. 141.

La vaisselle de table plus volumineuse doit être attribuée à la fin de la cinquième décade. Les exemples,—des assiettes avec ornement coloré en relief sous forme de filet et des corbeilles percées avec des guirlandes appliquées—sont faussement attribuées par l'exposition à la manufacture de Peterhoff. Cette erreur s'explique peut-être par le fait que ces objets se trouvaient autrefois au palais de Peterhoff; mais une fabrique de porcelaine n'y a jamais existé. Parmi les objets exposés quelques pièces ne sont pas des originaux, mais des copies exécutées pendant le règne de Nicolas I.

Les objets exposés prouvent que la fabrique de Meissen était considérée sous l'impératrice Elisabeth comme l'idéal de la production de la porcelaine.

Dans les collections d'objets en porcelaine on peut cependant trouver des pièces appartenant à la fin du règne d'Elisabeth Petrowna, et dont les formes rappellent le service de Sèvres vert de 1756.

Pendant le règne de l'impératrice Catherine II l'influence du goût francais devint plus forte grâce au modeleur Rachette, toutefois sans entraîner une imitation servile ou de simples copies. Ceci se voit quand on compare deux des services exposés, le bleu de Sèvres de 1777—78 et «l'arabesque» ou «Yachtinsky» de la fabrique impériale. V. les dessins dans le texte p. 144.

Ce dernier service doit être nommé «l'arabesque», parce que tel était son nom sous Catherine II et qu'il est dénommé ainsi dans les documents.

Les service arabesque fut exécuté en 1784 pour 60 personnes. Il comprenait 973 pièces et valut alors 25.000 r. Il a été nommé l'arabesque parce que tous les objets sont ornés d'arabesques dans le style pompéien. Les arabesques renferment des camées peintes représentant des têtes de femmes dont l'une porte un casque, l'autre une coiffure grecque. Au fond des plats et des assiettes, sur les bords des soupières, des coupes et des saucières on voit des médaillons entourés d'arabesques; ces médaillons renferment des figures peintes, allégories de la fertilité, de l'industrie, de l'art, de la justice etc.

Ces figures allégoriques prouvent que ce service devait non seulement servir à table, mais témoigner à la postérité de la grande impératrice. Une description contemporaine du surtout de table ou filet, comme on l'appelait alors, cite les figures suivantes:

La figure du centre le piédestal de Sa Majesté.

La Crimée ou Tauride sous le scèptre de Catherine II.

La Géorgie sous la protection de la Russie.

La Force armée.

La Force maritime.

La Magnanimité.

Le Gouvernement.

A l'exposition on a mêlé au service arabesque des pièces un peu ressemblantes dans l'ornement, mais tout à fait différentes par les tons des couleurs et l'idée du service, qui montre dans ses médaillons une aigle à deux têtes, noire, planant dans l'espace, tenant d'une patte une couronne de victoire, de l'autre un étendard avec deux ancres croisées.

Ce service avec l'aigle devrait être dénommé Yachtinsky, et il ne devrait pas être confondu avec l'arabesque.

A propos du service Yachtinsky, avec l'ancre, il est permis de faire une supposition. Les documents attestent qu'il y avait à la cour un service en faïence, nommé le Tchesmensky, commandé par l'impératrice en mémoire de la bataille de Tchesma. En 1791 on exécuta pour ce service des pièces en porcelaine, ou plutôt on le refit en porcelaine. On peut admettre que le Yachtinsky avec l'aigle est la reproduction du Tchesmensky en faïence, qu'il fut envogé sur le yacht impérial et qu'à son retour du yacht dans les magazins on lui donna le nom de yachtinsky.

En outre des services de luxe la fabrique impériale produisit durant le règne de l'impératrice Catherine un assez grand nombre de vases, destinés principalement à orner les palais impériaux et immortalisant les événements du règne de la grande impératrice. La fabrique était aussi renommée par ses statuettes; parmi celles-ci sont surtout dignes d'attention les types des peuples habitant la Russie, exécutés d'après des dessins contemporains, et reproduits dans le livre de Георги: «Народы, населяющіе Россію».

Les services commandés à la fabrique impériale par Paul Petrowitch ne se distinguaient pas par la magnificence des services de Catherine II. Ils sont d'ordinaire destinés à 8, 15 ou 20 personnes. Le journal du fourrier de la chambre atteste qu'effectivement un petit nombre de personnes et toujours les mêmes assistaient ordinairement à la table impériale.

Par leur exécution artistique les services de

Paul Petrowitch ne le cèdent en rien à ceux de Catherine II et les dépassent même parfois par leur fini soigné.

A l'exposition l'époque de Paul Petrowitch est représentée par deux services: celui qu'on nomme le service Youssoupoff et celui du Cabinet. Ces dénominations appartiennent au temps d'Alexandre I, lorsque l'on ajouta entre autres 20 couverts au service Youssoupoff.

La représentation de différentes localités et bâtiments de l'Italie était encore sous Catherine II et resta sous Paul Petrowitch un motif des plus prisés.

Le 18 février 1801 le prince Youssoupoff ordonna à la manufacture, sur ordre de l'empereur, d'exécuter pour la cour impériale 5 services, dont un pour 8 personnes avec des vues de l'Italie, et de riches bordures avec des fleurs sur fond d'or. Ceci est évidemment le service du Cabinet, mais comme quelques pièces portent la marque E. II, il s'en suit que le service pour 8 personnes, commandé le 18 février 1801, est la répétition d'un service identique de Catherine, seules les vues sont différentes. Des vases du temps de Paul Petrowitch ne se trouveront guère dans les collections privées, parce qu'ils allaient tous dans les palais ou se donnaient à des personnages régnants, surtout quand ceux-ci visitaient la fabrique dont l'empereur était très fier.

Sous l'empereur Alexandre I les produits atteignirent un haut degré de perfection grâce au fait qu'on disposait de contremaîtres tant russes qu'étrangers très bien préparés. Le style de cette époque était déterminé par le goût dominant dans les arts pendant les deux premières décades du siècle, le pseudo-classicisme. V. pl. 72. Les formes des vases étaient imitées des formes grecques; l'ornement copie servilement ou transforme librement les motifs classiques; souvent même la peinture sur les vases était une imitation des antiques. En même temps le goût pour les fonds de couleur et pour une riche dorure dominait; les tasses étaient souvent recouvertes en entier d'or, à l'extérieur comme à l'intérieur, et le goût était à ce point corrompu qu'on couvrait les biscuits mêmes de dorure. Comme exemples de ce goût peuvent servir deux tasses du service doré de la gr. duchesse Hélène Pavlowna. (Collection du duc M. G. de Mecklembourg Strélitz).

Il est regrettable que l'époque d'Alexandre I ne soit représentée à l'exposition que par ces tasses et par une assiette appartenant à la collection de F. W. Ketcher.

Durant le règne de l'empereur Nicolas I on observait à la fabrique de porcelaine un éclecticisme absolu au sujet des formes, à commencer par l'imitation de vases chinois et à finir par des amphores grecques. Une bien plus grande attention fut vouée à la peinture, dont la technique atteignit à la fabrique impériale un degré de perfection qui n'a guère été égalé par aucune autre manufacture d'Europe. On copiait principalement sur les vases des motifs célèbres, d'après les tableaux de l'Ermitage. Cette branche de l'art, qui s'était développée primitivement à la manufacture de Sèvres, n'est admissible que lorsqu'elle forme une partie à part, et insignifiante de l'activité de la fabrique; mais si elle s'empare de toute la fabrique et en forme la direction, elle menace d'avoir des conséquences funestes et provoque un déclin de la production de la céramique, parce que la porcelaine est convertie en simple matériel pour le peintre, qui n'a besoin d'aucune forme de la céramique. Et en effet le développement de la peinture indépendante et non purement décorative entraîne le déclin des formes et même les fait remplacer par des surfaces unies de porcelaine.

Le grand nombre de peintres et l'engouement pour la peinture eut comme suite l'introduction dans la production de la fabrique de porcelaine d'une nouvelle branche de l'art, de la peinture sur verre. On peut voir de très beaux spécimens de peinture sur verre au musée de la manufacture.

L'exposition historique ne dispose pas d'un nombre suffisant de pièces pour caractériser l'activité de la manufacture impériale sous Nicolas Pavlowitch. On peut cependant s'en former une certaine idée d'après deux vases, exposés par M-me Katkoff.

Pendant les premières années du règne de l'Empereur Alexandre II on continua à cultiver la peinture de tableaux. Ensuite survint un certain arrêt qui n'était pas loin d'un déclin. On essaya de produire des objets en style russe, mais ces essais ne donnèrent pas de résultat appréciable. Seul le sculpteur Spiess se distinguait: il excellait surtout dans ses statuettes représentant de petits enfants. Sous l'Empereur Alexandre III la production de la fabrique de porcelaine prit une nouvelle direction dont nous ne parlerons pas ici, car les résultats obtenus, qui sont représentés à l'exposition par des spécimens exposés dans la vitrine de la fabrique impériale de porcelaine, méritent un article spécial.

Depuis 1890 la fabrique de porcelaine se trouve réunie à celle de verre, fondée en 1777 par Potemkine, et les deux fabriques sont sous la même direction. Le nombre des personnes qui sont occupées aux deux fabriques atteint 250.

Les produits de la fabrique impériale, qui

se vendaient autrefois partout en Russie sans donner de bénéfice, ne passent actuellement plus dans les mains de particuliers et se font exclusivement pour la Cour Impériale.

Marques de la fabrique impériale.

Sous l'impératrice Elisabeth Pétrowna la marque de la fabrique était formée par l'aigle de l'empire à deux têtes, imprimée dans la masse ou écrite en coleur noire de moufle ou en or. Parmi les collectionneurs et dans la littérature on suppose qu'une flèche ou ancre ♂ existait aussi au temps d'Elisabeth Pétrowna et un cercle avec un point au centre ⊙ sous le règne de Pierre III. Ces deux signes sont imprimés dans la masse. Cette opinion est dénuée de fondement. Les signes cités et d'autres analogues: des chiffres, lettres ou des traits, enfoncés ou imprimés dans la masse à côté de la véritable marque,—pouvaient être le signe distinctif d'un contremaître ou plus probablement désigner la sorte de la pâte; la pâte grise en terre glaise de Gjel était désignée par une flèche et la pâte plus blanche en terre glaise d'Orenbourg était désignée par un cercle avec un point au milieu. Ces deux signes, s'ils ne sont pas accompagnés de la véritable marque, peuvent induire les collectionneurs en erreur, parce qu'ils se trouvent sur les produits de quelques fabriques privées russes et même étrangères. L'assertion qu'une marque distincte a existé pendant les six mois du règne de Pierre III est surtout gratuite; les pièces que les collectionneurs nomment comme ayant été fabriquées pendant cette courte période sont de pure fantaisie.

Sous l'impératrice Catherine ses initiales à elle devinrent la marque de la fabrique. Depuis lors il devint d'usage de changer d'une manière correspondante les marques à chaque changement de règne. Jusqu'à la fin du règne de Nicolas I les marques sont généralement exécutées en couleur bleue sous la couverte, mais on rencotre aussi des marques faites à la couleur bleue de moufle ou en or sur la couverte. Depuis l Empereur Alexandre III les marques sont faites à la couleur de chrome verte sous la couverte. Dans le règne actuel on met en dehors de la marque encore l'année.

On rencontre parfois des marques spéciales, comme par exemple la lettre initiale de l'impératrice Catherine II entourée d'une auréole et celle du nom de l'empereur Alexandre II dans une couronne etc.

En dehors des marques il y a ordinairement différents signes, des lettres, des chiffres etc, qui désignent les contremaîtres. Sur les pièces du temps de l'impératrice Catherine II on voit souvent de grandes lettres П: K: écrites a la couleur de moufle rouge et signifiant que les pièces en question ont été exécutées pour la cuisine impériale.

L'assertion qu'on appliquait au XVIII s. sur les produits de la fabrique impériale de porcelaine une marque sous forme de deux ancres croisées avec une couronne, — est gratuite; cette marque se trouve sur des produits du XVIII s. et elle n'a pas encore été expliquée, mais la fabrique impériale n'a en tout cas jamais fait usage de cette marque.

2. Fabriques privées.

1.

Fabriques fondées au XVIII s.: Wolkoff, Gardner, Chkourine, Fischer; la fabrique Koretz.



DANS la littérature on trouve l'indication qu'il y avait en Russie sept fabriques de porcelaine au moment de l'avènement au trône de l'impératrice Catherine II et que le jour du couronnement le dîner de gala fut servi sur un service d'un ordre de chevalerie qui fut le premier service de la cour, et qui avait été exécuté par la fabrique de Gardner.

Ces données sont absolument erronées: le jour de l'avènement de l'impératrice Catherine au trône il n'existait en Russie aucune fabrique privée de porcelaine et l'impulsion pour la création de pareilles fabriques fut donnée par l'oukase de l'impératrice du 24 octobre 1762.

En se basant sur les données du collège des manufactures,—source tout à fait certaine, on peut voir que l'autorisation pour la fondation de la première fabrique privée de porcelaine en Russie fut donnée en 1763 à Michel Wolkoff, dans la ville de Sévsk. Ne disposant pas de capitaux suffisants la fabrique cessa bientôt d'exister.

La deuxième fabrique privée fut fondée par l'anglais François Gardner, qui était venu en Russie au milieu du XVIII s. L'autorisation requise lui fut donnée en 1767. On peut du reste supposer avec quelque probabilité que Gardner avait commencé à installer sa fabrique deux ou trois ans plus tôt, car en 1765, en demandant l'autorisation pour une fabrique, il présenta avec sa requête quelques produits pour témoigner de son art. La fabrique fut fondéee près du village de Werbilki. Elle commença bientôt à être dans un état florissant et fut jugée digne de commandes de la Cour.

L'académicien G. F. Muller, qui visita la fabrique en 1779, en parle avec beaucoup d'approbation: «sa porcelaine, dit-il, peut concourir avec toute porcelaine étrangère».

Simultanément (en octobre 1777), on commanda à Gardner trois services de St.-George, de St.-André et de St.-Alexandre. Le plus important quant au nombre des personnes était celui de St George: pour 80 couverts comme il semble, ensuite venaient celui de St.-Alexandre, pour 40 couverts, et celui de St.-André pour 30 couverts. Quant au prix de revient des pièces séparées, l'ordre dans lequel se suivent les servies est l'inverse.

Le service de St. George fut prêt en 1778, ceux de St.-André et de St.-Alexandre en 1780. Les trois services ensemble revinrent à près de 16.000 roubles. V. les dessis dans le texte, p. 145 149, 150.

Le 31 mai 1783 le secrétaire d'Etat A. Chrapowitzky, informa Olsoufiew qu'il avait reçu l'ordre de l'impératrice de faire demander à Gardner les dessins de différentes sortes de services ou de faire venir comme spécimens quelques pièces de vaisselle «après quoi on pourra lui commander un service de table en porcelaine pour Sa Majesté».

Après avoir pris connaissance des spécimens, l'impératrice donna l'ordre de commander à Gardner un quatrième service pour l'ordre de St. Wladimir. Celui-ci est le plus important parmi les services des ordres; il compte deux fois plus de pièces que le service de St. George et le prix des pièces est le même que pour l'ordre de St. Alexandre en tout 15.000 r. Il fut achevé en 1785. V. les dessis dans le texte, p. 145.

On peut encore citer à propos de ce service de St.-André l'information suivante qui nous est parvenue, que l'Empereur Paul Pétrowitch, qui aimait en tout l'ordre, fit une fois faire une observation au comptoir du palais parce qu'on avait mélangé le service de St.-André en porcelaine de Saxe avec des pièces de celui de Gardner. Ce fait prouve que l'empereur avait du goût, tandis que son maréchal de la cour en manquait.

Dans les collections de porcelaine russe on trouve des assiettes de différents ordres de chevalerie avec les marques de la fabrique impériale; il faut noter que ce ne sont que des pièces ajoutées au service de Gardner et exécutées à différentes époques.

Déjà dans la première moitié du XIX s. la fabrique de Gardner commença à perdre toute signification au point de vue artistique et ne produisait presque plus que de la vaisselle ordinaire. Actuellement la maison appartient à la société M. Kouznétzow et les produits sont en tout semblables à la porcelaine de Kouznétzow.

Nous ne mentionnerons que les marques les plus anciennes de la fabrique de Gardner. Elles sont généralement exécutées en couleur bleue sous le vernis ou bien imprimées dans la pâte.

En dehors des services des différents ordres exposés dans la vitrine de Sa Majesté on doit encore mentionner un service n'ayant pas de caractère officiel de la même fabrique de Gardner, appartenant à la princesse E. G. de Saxe-Altenbourg.

Au sujet des fabriques du commercant Fischer et du colonel Schkourine nous savons seulement qu'elles ont été fondées dans la dernière décade du XVIII s. La première se trouvait près de Gatchina, la deuxième dans la capitale, dans le quartier du vieux Pétersbourg. Elles furent fermées toutes deux vers 1800 et nous n'en parlons que parcequ' elles n'ont jamais encore été mentionnées dans la littérature.

Dans la huitiéme décade du XVIII s. une fabrique fut fondée à Koretz, dans la cirsconscription de Novgorod en Volhynie, par le prince Joseph Czartoryiky, stolnik de Lithuanie, avec les capitaux d'une société par actions; un tiers des actions appartenait au prince. La fabrique était dirigée par les deux frères Meser et ses affaires prospéraient au début, mais un incendie et le départ des frères Meser lui portèrent un coup très sensible au point de vue matériel et elle commença en même temps à tomber au point de vue artistique.

Elle exista jusques vers la troisième décade du XIX s.; ses produits imitaient le vieux Saxe et les amateurs de porcelaine les apprécient beaucoup, mais actuellement de bons spécimens sont devenus rares. Les marques de la fabrique de Koretz sont formées par un oeil de la providence,—parfois simplement un triangle,—souvent avec le nom Корецъ en russe ou Korzec en polonais; ces marques sont toujours exécutées sur la converte, en couleur ou en or.

2.

Fabriques fondées dans le courant du XIX s.: Baranowka, Otto, Milli et Popoff, Auerback, Vsévolochsky, Voussopoff, Korniloff et Miklachewsky.

L'un des frères Meser fonda, après son départ de la fabrique de Koretz, une fabrique à lui dans la localité de Baranowka, dans la circonscription de Novgorod en Volhynie, au commencement même du XIX s. On y

fabriquait des objets en porcelaine et en faïence qui se distinguaient par leur qualité très satisfaisante, ce qui fit qu'ils obtinrent le droit d'apposer sur leurs produits l'aigle de l'empire. Cette fabrique changea souvent de propriétaire et tomba en décadence vers la fin du siècle; elle commença à mettre en vente des produits très inférieurs et fut privée du droit d'employer l'aigle comme marque.

Les marques de cette fabrique sont toujours exécutées sur la couverte en couleur noire ou rouge.

En 1801 le fabricant Otto fonda une fabrique à Pérow, près de Moscou. Cette fabrique n'exista que peu de temps, mais elle joua un rôle très important dans l'histoire de la céramique russe, parce que l'industrie rurale de la porcelaine dans le pays de Gjel fut fondée grâce à elle. Il y a même des légendes locales au sujet du développement de cette industrie.

Uu ouvrier de cette fabrique, le paysan Koulitchkoff, ayant réussi à comprendre le mode de fabrication de la porcelaine. rentra dans son pays dans le village de Wolodino et s'arrangea une petite fabrique de porcelaine dans une baraque. Les paysans des environs, qui étaient des potiers, auraient bien voulu connaître le secret de la composition de la pâte ainsique la construction du fourneau pour la cuite, et ils tâchaient de surprendre ces secrets en regardant par les fentes de la baraque.

Enfin, par une nuit sombre d'automne le paysan Kopeykin, (ou Hrapounoff et Gousiatnikoff comme d'autres le prétendent) s'introduisirent dans le fourneau par la cheminée, et en firent le dessin en s'appropriant en même temps une certaine quantité de pâte, dont ils déterminèrent la composition. Kopeykine fonda sa petite fabrique et bientôt l'industrie rurale de la porcelaine commença à se développer à Gjel. C'est de Gjel aussi que provient la famille des Kousnetzoff, qui détiennent près du tiers de la production de la porcelaine eu Russie.

Vers 1806 Charles Milli fonda dans le village de Gorbounow, dans la circonscription de Dmitrowsk, une fabrique de porcelaine qui devint bientôt la propriété de Popoff, négociant de Moscou; ce dernier sut parfaitement aménager sa fabrique et il acquit une grande renommée par sa vaisselle destinée aux restaurateurs, qui se distingue par une grande solidité. Mais en dehors de ces produits ordinaires la fabrique de Popoff exécutait encore un grand nombre de pièces artistiques d'une facture fine et élégante, très appréciées par les amateurs. Surtout les poupées représentant les peuples de la Russie sont intéressantes par leur réalisme et leur fini. La fabrique cessa d'exister après 1870. La marque de fabrique est formée par les initiales du prénom et du nom de famille du propriétaire, généralement exécutées sous la couverte en couleur bleue, plus rarement imprimées dans la masse.

Vers 1813 le maître de la cour W. A. Vsévolojesky fonda une fabrique de porcelaine à Elisabetino, dans la circonscription de Bogorodsk; ses produits se distinguaient par leur excellent travail. Quelques années plus tard on dut toutefois fermer la fabrique, parce qu'elle ne donnait pas de bénéfices. Les marques de cette fabrique sont douteuses; on lui attribue souvent des pièces qui lui sont parfaitement étrangères.

Le prince H. B. Youssoupoff, qui avait été le directeur de la fabrique impériale de porcelaine vers la fin du règne de Catherine ainsi que sous Paul Pétrowitch, se passionna à tel point pour la porcelaine qu'il fonda, après avoir pris sa retraite, en 1814, une fabrique à lui dans sa propriété dans le village d'Archangelsk (circonscription de Zwénigorod). Cette fabrique exista jusqu' à la mort du prince, en 1831.

On faisait venir de France le caolin dont on avait besoin pour la fabrique, et les contremaîtres y étaient invités de Sèvres. Cette fabrique ne mettait toutefois pas ses produits en vente; le prince les donnait à des personnes de sa connaissance ou bien les présentait aux membres de la Famille Impériale. Les tasses avec des miniatures de personnages célèbres du temps sont ce qu'on y produisait de plus intéressant.

Au lieu de marque les produits de cette fabrique portaient l'inscription en or: «Archangelski» ou «Архангельское».

Parmi les fabriques fondées pendant le deuxième quart du XIX s. et ayant de l'importance au point de vue artistique, il faut citer les fabriques de Miklachewsky et des frères Korniloff.

La fabrique du propriétaire Miklachewsky fut fondée en 1839 au village de Wolokitine (circonscription de Glouchow), près des gisements du caolin de Glouchow. Cette fabrique fut immédiatement très bieu aménagée avec le concours d'un ingénieur français et d'ouvriers serfs. Les produits magnifiques de cette fabrique jouissent d'un grand renom. Mais plus tard le déclin commença et après 1860 la fabrique cessa d'exister. Ses marques sont les lettres: A. M. parfois aves les mots: Manufacture de Wolokitine.

Vers 1835 une fabrique de porcelaine fut fondée à St.-Pétersbourg par les frères Korniloff, dont l'un avait servi à la fabrique

impériale de porcelaine; apres avoir fondé sa propre fabrique il invita des contremaitres tant de la manufacture impériale que de celle de Gardner, de Popoff et d'autres. La fabrique des Korniloff devint promptement célèbre et elle existe encore. Ses produits avaient toujours le nom de famille des propriétaires comme marque.

Nous avons cité toutes les fabrique russes de porcelaine dont les produits ont des mérites artistiques à différents degrés. Cette branche de l'industrie a actuellement atteint un développement assez important en Russie au point de vue quantitatif et son développement continue. Malheureusement la porcelaine moderne le cède au point de vue artistique à celle des temps antérieurs. Actuellement la fabrique Impériale est le seul représentant de la céramique artistique en Russie.

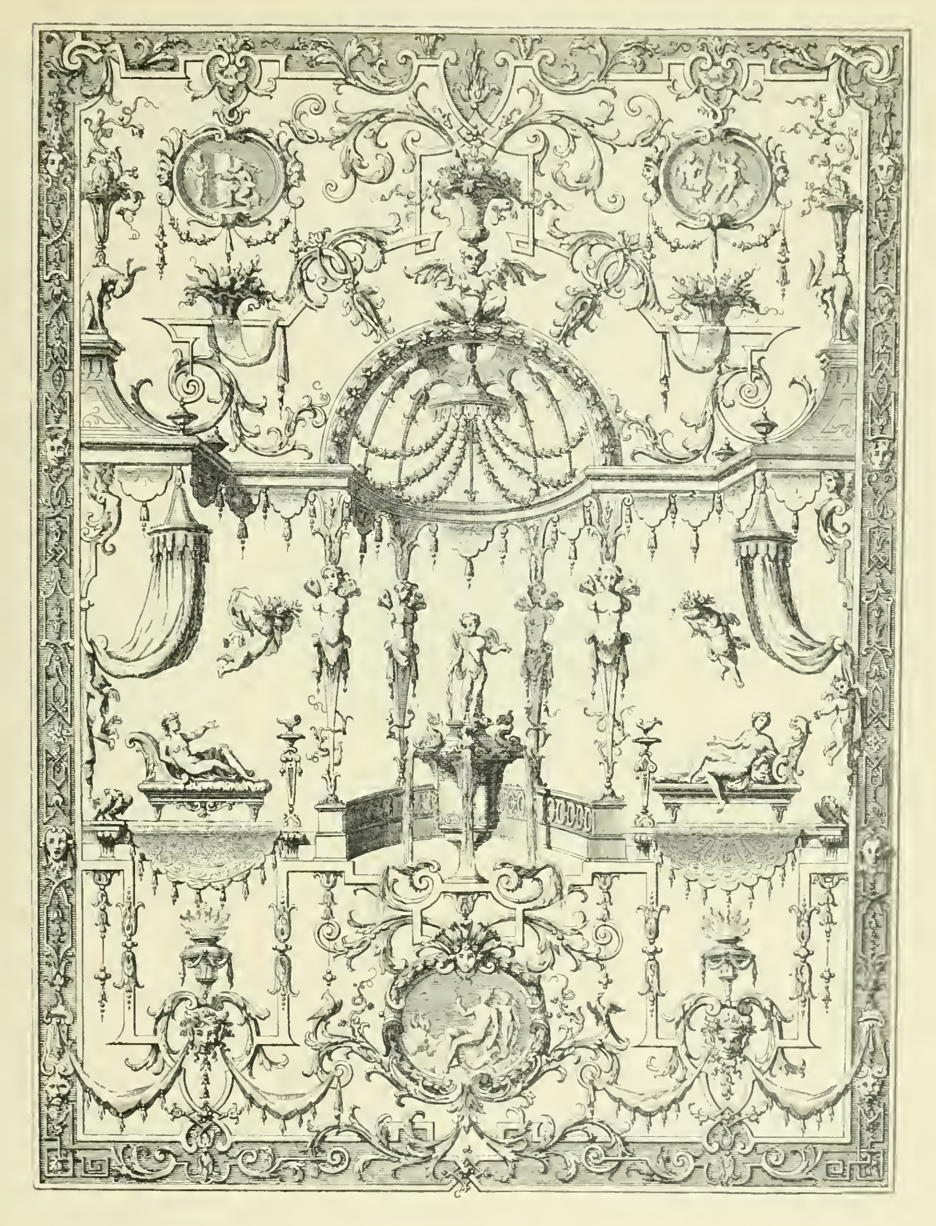
La porcelaine des fabriques privées était peu représentée à l'exposition historique sauf la porcelaine de Gardner: deux ou trois pièces fortuites et rien de plus.

Nous ne connaissons du reste qu'une seule collection ample de porcelaine russe, celle de N. A. Loukoutine à Moscou.

En 1798 une fabrique de faïence fut fondée à Méjigorïe, près de Kieff, qui appartenait un certain temps à la municipali,é de Kieff et devint ensuite la propriété de la couronne; l'administration de ses affaires fut en même temps réunie à celle de la manufacture Impériale de porcelaine. Cette fabrique produisait une faïence excellente de caolin qui se trouve daus la localité; sous l'Empéreur Nicolas I on y fabriquait aussi de la porcelaine. Malheureusement une administration inhabile et l'éloignement du contrôle locale ruinèrent ses affaires et en 1880 elle fut fermée.

N. Spilioti.





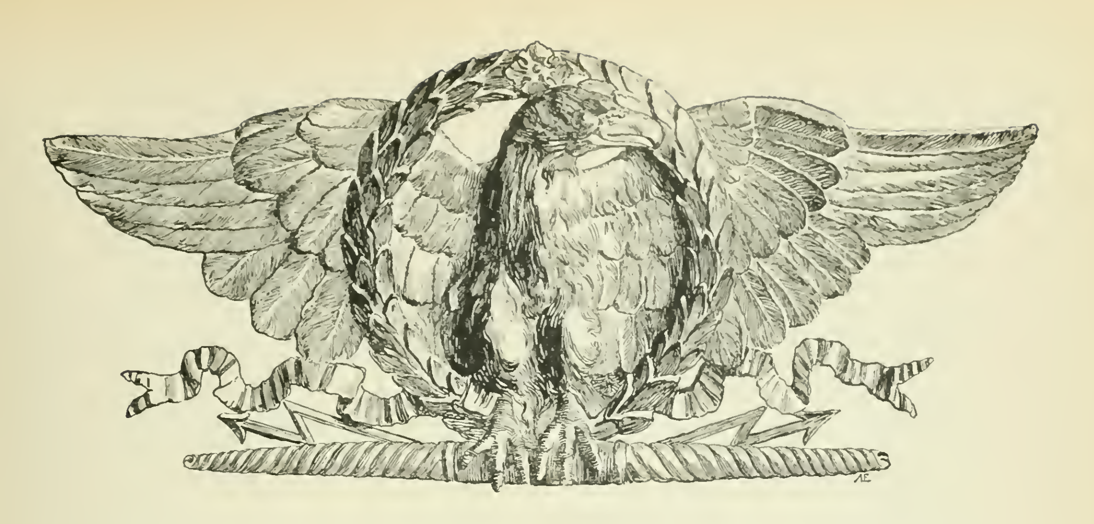
ЖАНЪ БЕРЭНЪ.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ РИСУНОКЪ ИЗЪ ЕГО СБОРНИКА «ORNEMENS INVENTEZ PAR JEAN BERAIN», XVII—XVIII В.

JEAN BERAIN.

PROJET D'ORNEMENT, TIRÉ DE SON RECUEIL «ORNEMENS INVENTEZ PAR JEAN BERAIN». XVII—XVIII S.





Новыя художественныя произведенія Императорскихъ фарфороваго и стекляннаго заводовъ.

НОВАГО доказательства Высочайшаго вниманія удостоилось Императорское Общество поощренія художествъ не далѣе, какъ на недавно закрывшейся Исторической выставкѣ предметовъ искусства: Государю Императору благоугодно было всемилостивѣйше пожаловать музею общества нѣкоторыя изъ произведеній Императорскихъ фарфороваго и стекляннаго заводовъ, витрина которыхъ была однимъ изъ украшеній Исторической Выставки предметовъ искусства.

Вещи, выставленныя Императорскими заводами, представляющія, каждая въ отдѣльности, художественныя произведенія по идеѣ, а по тщательности исполненія свидѣтельствующія о высокой степени художественной техники, всѣ въ совокупности являлись на Выставкѣ произведеніями новаго искусства, новыхъ техническихъ пріемовъ фарфороваго и стекляннаго производства, новыхъ путей, оживившихъ въ послѣднія десятилѣтія эти великія отрасли искусства и открывшихъ для нихъ въ будущемъ широкія перспективы.

Умѣстно будетъ поэтому сказать нѣсколько словъ о витринахъ Императорскихъ заводовъ на Исторической Выставкѣ въ связи съ новымъ направленіемъ художественнаго производства фарфора и стекла.

Фарфоровое производство, возникшее въ Европѣ въ концѣ XVII ст. (если не считать не имѣвшихъ серьезныхъ послѣдствій опытовъ, произведенныхъ въ нѣкоторыхъ городахъ Италіи еще въ XV ст.) и получившее широкое распространеніе въ XVIII ст., успѣло втеченіе двухъ вѣковъ оставить потомству не мало славныхъ именъ и высокохудожественныхъ произведеній; оно пережило, въ связи съ всеобщимъ развитіемъ искусствъ въ Европѣ, нѣсколько направленій отъ рабскаго подражанія китайскому и японскому фарфору до увлеченія классическимъ стилемъ; оно успѣло сдѣлаться одной изъ крупнѣйшихъ отраслей промышленности, завоевать міровые рынки, войти въ домашній обиходъ культурнаго человѣка, вытѣснивъ во многихъ случаяхъ издѣлія изъ металла и другихъ матеріаловъ. Однимъ словомъ, фарфоровое производство успѣло вписать во всеобщую исторію художественной промышленности интересную, поучительную и почетную страницу.

Однако, въ серединѣ XIX столѣтія, въ

фарфоровой промышленности, пережившей уже свое милое дѣтство и счастливую юность, наступилъ нѣкоторый застой,— не въ смыслѣ сокращенія производства: нѣтъ—въ этомъ отношеніи промышленность продолжала расти и захватывать все большій и большій рынокъ; это былъ застой и не въ смыслѣ техники, которая продолжала совершенствоваться: составъ фарфороваго тѣста и глазури, краски и способы обжига улучшились; и многія качества фарфора, напр., бѣлизна массы, блескъ глазури, прозрачность и звучность черепа и пр., которыя раньше предъявлялись только къ художественнымъ произведеніямъ лучшихъ европейскихъ мануфактуръ, стали теперь обязательными и для ординарныхъ вещей заводовъ, преслѣдующихъ исключительно матеріальныя цѣли. Застой обнаружился въ смыслѣ художественности произведеній.



Большинство фарфоровыхъ мануфактуръ всю свою дѣятельность направили исключительно на производство ординарныхъ базарныхъ вещей. Это случилось не только съ вновь открытыми фабриками, которыя ничего, кромѣ коммерческихъ цѣлей не преслѣдовали, но и съ такими, за которыми было славное прошлое, которыя славились раньше своими художественными произведеніями, даже съ такими учрежденіями, которыя, по занимаемому привиллегированному положенію и часто даже субсидируемыя правительствами, избавлены были отъ необходимости считаться, во что бы то ни стало, съ рыночными цѣнами и коммерческой конкурренціей.

Больше всего печалило любителей фарфора не это увлеченіе коммерческой стороной дѣла, ибо увлеченіе не было всеобщимъ: оставались еще мануфактуры, которыя или исключительно преслѣдовали художественныя цѣли или старались соединить ихъ съ коммерческими. Внушало опасеніе видимое истощеніе творческихъ силъ: отсутствіе оригинальности, при сознаніи необходимости найти новый путь, выйти изъ круга тѣхъ формъ и способовъ декораціи, которые отрицались болѣе развитымъ художественнымъ вкусомъ и новымъ пониманіемъ искусства.

Въ самомъ дѣлѣ: въ концѣ XIX стол. анахронизмомъ являлись формы стараго Сакса или стараго Севра, которымъ иногда съ рабской точностью подражали новые мастера, не говоря уже о томъ, что развитой вкусъ отрицательно относился къ псевдоклассическимъ формамъ начала XIX ст. и формамъ, не свойственнымъ фарфору, осуждалъ излишество декораціи, монтюры, соединявшія металлъ съ фарфоромъ, вообще всякія гибридныя формы и сложныя композиціи, даже самостоятельную художественную живопись на фарфорѣ, низводящую фарфоръ на степень простой доски. Однимъ словомъ новое пониманіе искусства не допускало всего того, что мѣшаетъ формѣ слиться съ матеріаломъ и декораціей въ одно нераздѣльное цѣлое, способное единствомъ впечатлѣнія выразить идею творца-художника.

Но рутина стала уже овладѣвать производствомъ, та рутина, которая, напримѣръ, привела Мейссенскую королевскую мануфактуру къ рабскому копированію своихъ же формъ XVIII ст.

Эта рутина, естественно, должна была вызвать реакцію, проявившуюся прежде всего въ усиленномъ стремленіи любителей фарфора пріобрѣтать вещи старыхъ марокъ: если старыя произведенія и не вполнѣ отвѣчали новымъ вкусамъ, зато отличались сравнительной оригинальностью, обнаруживали самостоятельный творческій духъ.

Хотя увлеченіе старымъ фарфоромъ, съ одной стороны, способствовало какъ будто усиленной фабрикаціи и даже фальсификаціи старыхъ формъ, но, являясь въ значительной мѣрѣ протестомъ противъ начавшагося застоя и рутины, это увлеченіе, съ другой стороны, побуждало мануфактуры возможно скорѣе сбросить эту рутину и выйти на новую дорогу. Вездѣ и всѣми чувствовалась необходимость новаго пути: нуженъ былъ только толчокъ.

Заслуга перваго шага, перваго толчка принадлежитъ Королевскому Копенгагенскому фарфоровому заводу, основанному еще въ началѣ 70-хъ годовъ XVIII ст., но раньше занимавшему среди лучшихъ европейскихъ фарфоровыхъ мануфактуръ второстепенное мѣсто.

На Всемірной Парижской выставкѣ 1889 года появились фарфоровыя издѣлія Копенгагенскаго завода съ живописью подглазурными красками большого горноваго огня, имѣвшія такой успѣхъ и такъ отвѣчавшія на новыя требованія художе-

ственнаго вкуса, что съ тѣхъ поръ фарфоровое производство всѣхъ лучшихъ мануфактуръ, не преслѣдующихъ исключительно коммерческихъ цѣлей, приняло новое направленіе.

Конечно, издѣлія Датскаго завода нельзя признать явленіемъ совершенно новымъ и небывалымъ: напримѣръ на Международной керамической выставкѣ въ Петербургѣ, бывшей въ 1900—1901 г. фигурировали издѣлія мастера Инуйе изъ г. Токіо, аналогичныя, по характеру декораціи, издѣліямъ королевскаго Датскаго завода, хотя Инуйе былъ независимъ отъ вліяній Копенгагена. Тѣмъ не менѣе, это не умаляетъ заслугъ Датскаго завода, который первый примѣнилъ новые способы живописи для европейскихъ сюжетовъ, и онъ, а не Японія дали толчекъ европейскимъ заводамъ и способствовалъ новому прогрессу европейской керамики.



ТОМЪ рѣшительномъ поворотѣ, который наступилъ въ фарфоровомъ производствѣ послѣ Парижской выставки 1889 года, можно судить по тому, напримѣръ, обстоятельству, что Севрскій заводъ, установляя въ 1896 году програму по изготовленію вещей для Парижской Всемірной выставки 1900 года, рѣшилъ совсѣмъ отказаться отъ украшеній фарфоровыхъ издѣлій муфельными красками (другими словами: надглазурными красками малаго огня) и перейти къ исключительной декораціи вазъ подглазурными красками и цвѣтною глазурью большого горноваго огня. Вмѣстѣ съ тѣмъ рѣшено было прекратить и повтореніе всѣхъ старыхъ формъ, при созданіи же новыхъ соблюдать принципъ, чтобы форма соотвѣтствовала свойствамъ фарфора.

Впрочемъ, Севрскій заводъ въ проведеніи своего принципа дошелъ до крайностей и впалъ въ подражаніе японскимъ издѣліямъ, при довольно замѣтномъ однообразіи формъ.

Императорскій фарфоровый заводъ значительно раньше другихъ европейскихъ фарфоровыхъ мануфактуръ обратился къ примѣненію, по примѣру Датскаго завода, подглазурной живописи красками большого огня. Первые опыты въ этомъ направленіи относятся къ 1892 г. и происходили подъ руководствомъ художниковъ Датскаго завода Мартенсена и Лиеберга. Однако, Императорскій заводъ счастливо избѣжалъ одностороннято примѣненія этого способа, который имѣетъ свои неудобства: въ виду небольшого количества красокъ большого огня, художнику приходится ограничивать выборъ сюжетовъ.

Витрина Императорскихъ заводовъ давала удовлетворительное, хотя и не совсѣмъ полное представленіе о разнообразіи примѣняемой въ настоящее время заводами техники. Вообще же художественныя произведенія Императорскаго фарфороваго завода послѣднихъ годовъ, по способу украшенія, можно распредѣлить на слѣдующія категоріи: 1) вещи изъ бисквита, 2) цвѣтной массы, 3) цвѣтной глазури, 4) кристаллической глазури, 5) подглазурной живописи бѣлой массою (pâte sur pâte), 6) подглазурной живописи разноцвѣтной массою, въ связи съ живописью подглазурными красками, 7) подглазурной живописи либо на гладкомъ черепѣ, либо 8) на черепѣ обработанномъ рѣзьбою или 9) гравировкою, 10) лѣпкою отъ руки и 11) лѣпкою по формамъ, 12) надглазурной живописи муфельными красками по бѣлому фону, 13) по кобальту и 14) по красной глазури, 15) надглазурной живописи эмалевыми красками.

Такое разнообразіе примѣняемой заводомъ техники нельзя не привѣтствовать. Не предполагая останавливаться на деталяхъ различныхъ техническихъ пріемовъ, примѣняемыхъ при фабрикаціи фарфора (желающимъ ознакомиться подробнѣе съ этимъ предметомъ можно бы рекомендовать книгу Селезнева: Производство и украшеніе глиняныхъ издѣлій), мы будемъ говорить о нихъ лишь постольку, поскольку это можетъ характеризовать художественную дѣятельность Императорскихъ заводовъ.



АЧНЕМЪ съ фарфороваго тѣста, какъ основы всего производства.

Твердый фарфоръ (Императорскій заводъ почти исключительно выдѣлываетъ этотъ видъ фарфора) есть ничто иное, какъ сочетаніе плавкаго и неплавкаго силикатовъ (солей кремнія). Въ различныхъ странахъ и на различныхъ фабрикахъ пропорціи составныхъ его частей варьиру-

ются, по обыкновенію въ составъ его входятъ каолинъ и полевой шпатъ, къ которымъ добавляется кварцъ или известь. На Императорскомъ заводѣ фарфоровая масса составляется обычно изъ англійской глины (42.5%), глуховской глины (7.5%), полевого шпата (20.0%) и кварца (30.0%). По химическому составу черепъ императорскаго завода близко подходитъ къ китайскому, содержа значительный процентъ кремнезема (SiO_2). По физическимъ качествамъ онъ отличается большой бѣлизной, мелкозернистостью, достаточной прозрачностью; глазурь же вполнѣ безцвѣтна, блестяща, лежитъ ровнымъ слоемъ. Эти качества массы и глазури имѣютъ особенное значеніе при подглазурной живописи большого огня, давая возможность получить чистые тона красокъ и достигнуть того эффекта, который не мыслимъ при дефектахъ массы и глазури.

Способы обработки фарфоровой массы, а слѣдовательно и формы фарфоровыхъ издѣлій зависятъ прежде всего отъ свойствъ самой массы. Существеннымъ же свойствомъ каолиновыхъ массъ вообще, а фарфоровой—въ частности является слабая пластичность и деформація (оплываніе) при обжигѣ: поэтому фарфоровымъ издѣліямъ не соотвѣтствуютъ прямыя линіи, острые углы и ребра, которые легко изгибаются, волнуются, закругляются; всякое утончепіе черепа на сгибахъ легко ведетъ къ трещинамъ; неравномѣрное распредѣленіе массы, большіе и тяжелые выступы вызываютъ смѣщеніе частей, когда при обжигѣ масса размягчится. Вотъ почему, наиболѣе подходящими формами для фарфоровыхъ издѣлій слѣдуетъ признавать тѣ, которыя вырабатываются естественно на гончарномъ кругѣ или замѣняющихъ кругъ токарныхъ станкахъ новѣйшихъ типовъ. Не идутъ въ разрѣзъ со свойствами фарфоровой массы и чисто скульптурныя формы, свойственныя пластичной глинѣ. Но въ послѣднемъ случаѣ почти невозможна свободная лѣпка: необходима форма, при моделировкѣ которой скульпторъ обязанъ считаться со всѣми свойствами фарфоровой массы.

Воспользоваться фарфоромъ для чисто скульптурныхъ произведеній всегда соблазняло фарфоровыхъ мастеровъ, благодаря красотѣ фарфороваго бисквита и блеску полихромной живописи. Но долго скульпторы, моделировавшіе изъ фарфора, должны были ограничивать себя, особенно въ отношеніе размѣровъ произведеній. Въ то время какъ давно уже умѣли производить вазы весьма солидныхъ размѣровъ, бисквитныя или глазурованныя фигуры долго не могли переступить опредѣленныхъ, сравнительно скромныхъ границъ.

Въ настоящее время техника бисквита превозмогла многія затрудненія, и вещи достигаютъ гораздо большихъ размѣровъ, чѣмъ было прежде. Въ этомъ отношеніи Императорскій фарфоровый заводъ не отстаетъ отъ первыхъ заводовъ Европы.

На выставкѣ бѣлый бисквитъ представленъ бюстомъ Христіанской Мученицы (по модели Вернеръ) имѣющимъ высоту 9 вершк. См. рис. въ текстѣ, стр.. Наиболѣе крупнымъ бисквитомъ, изготовленнымъ когда-либо на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ и вообще однимъ изъ наиболѣе крупныхъ, изготовленныхъ гдѣ бы то ни было, является «Спящій Юноша», исполненный въ прошломъ году г. Шмаковымъ по модели скульптора А. Адамсона и находящійся въ музеѣ фарфороваго завода. Кромѣ величины (25 вершковъ длины), поражаютъ техническія трудности, которыя пришлось преодолѣть при воспроизведеніи этой вещи въ фарфорѣ, какъ напримѣръ сохраненіе прямыхъ линій софы, на которой лежитъ юноша.



ДНИМЪ изъ существенныхъ недостатковъ бисквитныхъ фигуръ, особенно большихъ, являются швы, которые выступаютъ послѣ обжига на мѣстахъ, гдѣ отформованныя части фигуры соединяются прессованіемъ при намазѣ поверхностей соприкосновенія жидкой фарфоровой массою (барботиномъ). Устраненіе этихъ швовъ, при самой тщательной работѣ, до сихъ поръ не удавалось, а между тѣмъ такіе швы сильно вредятъ художественности впечатлѣнія, иногда же способны обезобразить бюстъ. Императорскій заводъ изобрѣлъ особую машину для механическаго удаленія швовъ послѣ обжига, и теперь изготовляемые бисквиты много выиграли съ устраненіемъ такого важнаго недостатка.

Для возможности дальнѣйшаго развитія производства бисквитныхъ фигуръ, Управленіе Императорскими заводами въ прошломъ году возбудило ходатайство о предоставленіи заводамъ права воспроизводить всѣ скульптурныя произведенія, принадлежащія Императорской Академіи Художествъ и музею Императора Александра III. Ходатайство Управленія

заводами было удовлетворено, и уже заказаны гипсовыя копіи съ многихъ произведеній, находящихся какъ въ Академіи Художествъ, такъ и въ музеѣ Императора Александра III. Не ограничиваясь этимъ, управленіе заводами дѣлаетъ также заказы новыхъ моделей непосредственно художникамъ. Въ то же время моделируются фигуры и скульпторами завода. На выставкѣ группа «Петръ I и Водяной» исполнена по модели скульптора завода г. Тимуса. Послѣдній бисквитъ обращаетъ на себя вниманіе своимъ нѣжнымъ розоватымъ цвѣтомъ: это такъ наз. никелевый бисквитъ. Коллекція глазурованныхъ звѣрей моделирована тѣмъ же Тимусомъ, и, надо сказать, дышущіе жизнью львы, щенки, свиньи обращаютъ на себя гораздо больше вниманія, чѣмъ «Петръ Великій» или «Христіанская Мученица». См. рис. въ текстѣ, стр. 188.

Такимъ образомъ, можно смѣло сказать, что, стремясь широко пользоваться художественными силами и художественными сокровищами Россіи, Императорскіе заводы избѣгнутъ необходимости повторять самихъ себя или вернуться къ производству «куколъ» прежнихъ временъ.

Принципіальное стремленіе къ возможному разнообразію формъ и украшеній, путемъ привлеченія постороннихъ заводу художественныхъ силъ, выразилось въ учрежденіи, на основаніи высочайше одобренныхъ 11 октября 1900 г. правилъ, ежегодныхъ конкурсовъ, куда поступаютъ художественные проекты, какъ фарфоровыхъ, такъ и стеклянныхъ издѣлій. Представленные на конкурсъ рисунки разсматриваются спеціальными техниками завода, а потомъ особой комиссіею, которая присуждаетъ, съ утвержденія Государыни Императрицы Александры Өеодоровны, большія и малыя преміи. До сихъ поръ большимъ тормазомъ для успѣшности этихъ конкурсовъ служило незнакомство художниковъ съ условіями фарфороваго и стекляннаго дѣла, вслѣдствіе чего иногда и достойныя вниманія проекты должны были быть отвергаемы, какъ неисполнимые ни въ фарфорѣ, ни въ стеклѣ.

Что касается новѣйшихъ вазъ, выдѣлываемыхъ Императорскимъ фарфоровымъ заводомъ, то слѣдуетъ обратить вниманіе, что скульпторы завода, повидимому, стремятся подражать естественнымъ формамъ, встрѣчающимся въ природѣ. При удачномъ примѣненіи, эта идея, высказанная между прочимъ знаменитымъ Гекkелемъ въ его сочиненіи: «Красота формъ въ природѣ», можетъ принести самые лучшіе плоды и оживитъ керамику.

Чтобы покончить со скульптурной частью, необходимо упомянуть объ одной интересной керамической отрасли, которую Императорскій заводъ въ послѣднее время пробуетъ возобновить въ въ своемъ производствѣ, именно — терракатовыя издѣлія. Къ сожалѣнію, на выставкѣ этихъ издѣлій не было, между тѣмъ такія вещи, какъ «Юность» (мод. А. Вернеръ, исп. А. Лукинъ), «Невольница» (мод. А. Вернеръ, исп. А. Лукинъ) и др. заслуживаютъ вниманія. См. рис. въ текстѣ, стр. 190, 195.



ПЕРЕХОДЯ отъ формъ и бисквитовъ къ способамъ украшенія въ тѣсномъ смыслѣ слова, необходимо сказать, что всѣ вообще способы могутъ быть раздѣлены на двѣ категоріи, весьма различныя между собою: большого огня и малаго или муфельнаго огня.

При украшеніи большого огня (grand feu) живопись производится по сырому или слегка прокаленному черепу и затѣмъ подвергается той же степени жара (до 1800°), какъ и черепъ для пріобрѣтенія свойствъ, отличающихъ фарфоръ. Украшеніе муфельнаго огня производится на обожженной уже вещи, которая потомъ подвергается вторичному обжигу въ муфельной печи, гдѣ жаръ значительно ниже, чѣмъ въ фарфоровыхъ горнахъ (935°).

Къ украшеніямъ большого огня относятся прежде всего глазури (couvertes). Глазурь составляется изъ полевого шпата, кварца, каолина и мѣла; въ горновомъ огнѣ глазурь пріобрѣтаетъ стекловидную консистенцію, становится прозрачной и блестящей.

Если глазурь примѣняется въ чистомъ видѣ, то называется бѣлой, такъ какъ сквозь нее просвѣчиваетъ бѣлое тѣсто черепа, пріобрѣтающаго, благодаря блеску глазури, особенную прелесть.

Бѣлая глазурь, являясь часто единственнымъ украшеніемъ сервизныхъ вещей, въ декоративныхъ художественныхъ вещахъ производитъ слишкомъ однообразное впечатлѣніе и потому большею частью сопровождается живописнымъ украшеніемъ.

Подъ именемъ цвѣтныхъ глазурей понимаются глазури, окрашенныя въ ихъ массѣ металлическими окислами, которые при обжигѣ растворяются въ глазури, образуя съ послѣдней цвѣтное стекло. Цвѣтныя глазури одно изъ лучшихъ украшеній фарфора, такъ какъ въ этомъ видѣ цвѣтной грунтъ болѣе всего выигрываетъ, отличаясь глубиной, огнемъ колеровъ. Неровности окраски, которыя могутъ явиться при нанесеніи глазури на предметъ, при обжигѣ ложатся на поверхности большими полосами или потеками, которыя являются своего рода украшеніемъ, особенно при умѣньи направлять эти полосы по своему усмотрѣнію. Лучшимъ артистомъ, придающимъ красоту и блескъ цвѣтной глазури является самъ огонь: охватывая при обжигѣ предметъ съ разныхъ сторонъ струями различнаго состава и силы, огонь производитъ мѣстныя деградаціи въ силѣ колеровъ и переходы отъ одного цвѣта въ другой. Расположеніе цвѣтныхъ переходовъ, пятенъ, потековъ бываетъ настолько эффектно, что превосходитъ всякую искусственную декорацію. Однако, тотъ же огонь нерѣдко можетъ и совершенно испортить вещь, обезцвѣтивъ и смѣшавъ тона. Правда, огнемъ, какъ оказывается, можно управлять и въ этомъ случаѣ; но вопросъ этотъ еще мало изученъ въ лабораторіяхъ фарфоровыхъ заводовъ. Вообще, цвѣтнымъ глазурямъ, изъ которыхъ самыя употребительныя синяя кобальтовая (bleu d'indigo, bleu de Sèvres) и красная мѣдная, предстоитъ въ будущемъ значительная роль.

Императорскій фарфоровый заводъ въ настоящее время, кромѣ синей и красной глазури, примѣняетъ также: никелевую, сѣроватую, фіолетовую, желтую, коричневую, зеленую, пурпуровую, розовую, желѣзистую. Изъ другихъ европейскихъ заводовъ ни одинъ, кажется, не превзошелъ Императорскій въ разнообразіи цвѣтныхъ глазурей. О красотѣ же этихъ глазурей могли судить сами посѣтители выставки.

Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ еще болѣе эффектной, чѣмъ цвѣтная глазурь, еще болѣе своеобразной, является такъ называемая кристаллическая глазурь. Но этотъ способъ украшенія фарфора еще менѣе изученъ, чѣмъ цвѣтныя глазури и еще больше зависитъ отъ капризовъ огня. Эффектъ кристаллической глазури состоитъ въ отложеніи внутри стекловидной массы красивыхъ цвѣтныхъ кристалловъ, похожихъ нѣсколько на изморозь, появляющуюся на стеклахъ. Явленіе это вызывается присутствіемъ въ глазури металла титана въ смѣси съ окисью цинка. Кристаллической глазурью славятся новѣйшія издѣлія Севрскаго завода, и, за исключеніемъ послѣдняго завода, до сихъ поръ этотъ способъ украшенія примѣняется только къ вещамъ небольшихъ размѣровъ, каковы, напримѣръ, вазочки и флаконы въ витринахъ Императорскихъ заводовъ. Впрочемъ, къ такимъ вещамъ кристаллическая глазурь больше всего подходитъ.

Живопись большого горноваго огня можетъ быть исполняема или 1) фарфоровыми жидкими массами (барботинъ), или 2) красками. Такъ какъ ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ не можетъ получиться необходимаго для фарфора блеска, поэтому всякую живопись большого огня предъ обжиганіемъ покрываютъ глазурью: вотъ почему подглазурная живопись и живопись большого горноваго огня—понятія тождественныя.

Живопись барботиномъ (pâte sur pâte или pâte d'application) впервые была испробована на Севрскомъ заводѣ въ 1848 г., но не имѣла большого распространенія, такъ какъ этотъ способъ, состоящій въ накладываніи одного слоя барботина на другой, сообразно со свѣтовыми эффектами, требуетъ большой тщательности работы, большого навыка и, кромѣ того, ограничиваетъ художника въ выборѣ сюжета, такъ какъ очень тонкій и детальный рисунокъ почти не мыслимъ въ исполненіи pâte sur pâte.



Барботинъ, употребляемый для живописи, можетъ быть или бѣлымъ, или цвѣтнымъ; точно также возможно выполнить рисунокъ бѣлой массой по цвѣтной поверхности (особенно синей), тогда, послѣ обжига, вслѣдствіе различнаго просвѣчиванія нижней поверхности сквозь слои рисунка, получается впечатлѣніе изящной камеи.

Императорскій фарфоровый заводъ примѣняетъ на своихъ произведеніяхъ живопись какъ бѣлой, такъ и цвѣтной фарфоровою массой. Образецъ этой живописи на выставкѣ—ваза «Весна». См. стр. 200.

Живопись подглазурными красками настолько согласуется со свойствами фарфора, отличаясь глубиною, мягкостью и нѣжностью тоновъ, а кромѣ того и абсолютной неизмѣняемостью на готовой

уже вещи (чего нельзя сказать о надглазурной живописи, подверженной царапанью и стиранію), что могла бы совершенно вытѣснить изъ производства надглазурную живопись, если бы не два обстоятельства: сравнительная трудность техники подглазурной живописи и бѣдность палитры. Очень долго кобальтъ оставался единственной краской, выдерживающей горновой огонь, остальныя выгорали. Въ настоящее время прибавилось еще нѣсколько красокъ подглазурной живописи, но все-таки разнообразіе ихъ не можетъ идти въ сравненіе съ палитрой муфельныхъ красокъ. Да и изъ тѣхъ немногихъ подглазурныхъ красокъ вполнѣ надежны только четыре: синяя кобальтовая, зеленая хромовая, розовая золотая и черная урановая (самый чистый черный тонъ послѣдней полученъ впервые на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ два года назадъ); остальныя горновыя краски ненадежны, такъ что живописецъ легко рискуетъ получить послѣ обжига совсѣмъ не тѣ тона, которыхъ онъ ожидалъ, и даже совершенно потерять труды. Техническія трудности подглазурной живописи увеличиваются еще болѣе, благодаря тому, что на твердомъ европейскомъ фарфорѣ подглазурныя краски легко расплываются, а въ свѣтлыхъ тонахъ становятся тусклыми и грязноватыми. Но если всѣ трудности побѣждены общими усиліями художника и обжигальщика, если какая-либо непредвидѣнная случайность не повредила вещи въ огнѣ—что за чудныя созданія керамики даетъ тогда подглазурная живопись! На Исторической выставкѣ не мало было шедевровъ стараго Сакса и стараго Севра, безцѣнныхъ почти произведеній великихъ мастеровъ прошлаго. Но поставьте ихъ рядомъ съ новѣйшими произведеніями Императорскаго фарфороваго завода: эти молодыя созданія керамики еще далеки отъ своей зрѣлости, они переживаютъ еще свое милое дѣтство, но вы невольно чувствуете, что вся будущность для нихъ впереди, что керамика пойдетъ въ этомъ именно направленіи, и будущіе художники не возвратятся уже къ подражаніямъ отжившимъ свое время старому Саксу и старому Севру. Двадцатое столѣтіе создастъ свою керамику.

Подглазурная живопись красками производится обыкновенно по совершенно гладкому черепу. Но эффекты подглазурной живописи могутъ быть усилены, если черепъ предварительно подвергнется обработкѣ рѣзьбою, гравировкою, лѣпкою отъ руки и лѣпкою по формамъ. Не вдаваясь въ подробности техническихъ пріемовъ всѣхъ этихъ способовъ, примѣняемыхъ Императорскимъ фарфоровымъ заводомъ въ своемъ производствѣ, мы обратимъ вниманіе на одинъ изъ нихъ, имѣющій по нашему мнѣнію особенное значеніе именно для Императорскаго завода. Способъ этотъ—лѣпка отъ руки.



КТО посѣщалъ музей Императорскаго фарфороваго завода, тотъ не могъ не обратить вниманія на нѣсколько роскошнѣйшихъ фарфоровыхъ букетовъ, исполненныхъ съ поразительною, нигдѣ никогда не достигнутою тонкостью. Такая тонкость зависитъ отъ того, что каждый листочекъ, каждый усикъ — исполнены лѣпкою отъ руки. Сдѣланы букеты въ царствованіе Императора Николая I, мастеромъ Ивановымъ, который открылъ секретъ свободно лѣпить фарфоръ отъ руки. Открытіе это могло бы имѣть весьма важныя послѣдствія, такъ какъ давало возможность манипулировать съ фарфоровой массой, какъ съ пластичной глиной. Къ сожалѣнію, мастеръ Ивановъ умирая унесъ съ собою въ могилу свой секретъ... Пріятно видѣть, что теперешніе мастера Императорскаго фарфороваго завода пытаются идти по слѣдамъ Иванова, и хотя ихъ «лѣпка отъ руки» (образецъ — ваза «Колосья», см. рис. въ текстѣ стр. 189, далека по техникѣ отъ Ивановскихъ букетовъ, но вѣдь это, если не ошибаемся, первый ихъ опытъ.

Въ своемъ прошломъ Императорскій фарфоровый заводъ имѣлъ такую блестящую эпоху развитія надглазурной живописи (именно: царствованіе Императора Николая I и первая половина царствованія Императора Александра II), что, право, было бы жаль, если бы надглазурная живопись была совсѣмъ заброшена, какъ случилось на Севрскомъ заводѣ. На выставкѣ былъ одинъ образецъ исключительной живописи муфельными красками по бѣлому фону. Какъ эта работа, такъ и музей завода и его кладовыя свидѣтельствуютъ, что и этотъ родъ живописи имѣетъ и понынѣ достойныхъ мастеровъ, исполняющихъ представителей цвѣточнаго царства съ такою живостью и свѣжестью красокъ, какая

только доступна для людей, живущихъ «на Сѣверѣ дикомъ». Съ большей, по видимому, охотой Императорскій заводъ культивируетъ теперь живопись муфельными красками по цвѣтному фону: по кобальту, по коричневой и красной глазури, наконецъ, въ соединеніи съ подглазурной живописью. Чтожъ? и это не дурно: чѣмъ больше разнообразія, тѣмъ меньше опасности сдѣлаться скучнымъ и повторять себя самого.

Чтобы покончить съ фарфоромъ и способами его украшенія, остановимся еще на живописи эмалевыми красками.

Эмалями называются свинцовыя глазури, глухія или прозрачныя, которыя кладутся болѣе или менѣе толстымъ слоемъ. Онѣ служатъ какъ для сплошной покрышки, такъ и для декоративной живописи по бисквиту или глазури и обжигаются въ слабомъ горновомъ или въ большомъ муфельномъ огнѣ, т. е. выдерживаютъ жаръ выше обыкновенныхъ муфельныхъ красокъ, но ниже подглазурныхъ. Украшать фарфоръ эмалями въ Европѣ стали въ пятидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія, въ подражаніе китайскому фарфору. Этотъ способъ часто примѣнялся на Берлинскомъ королевскомъ заводѣ, а послѣднее время сталъ украшать свои издѣлія эмалями и Севрскій заводъ, хотя эмаль съ большимъ трудомъ связывается съ твердымъ европейскимъ фарфоромъ.

Въ заключеніе нельзя не отмѣтить особенностей въ выборѣ декоративныхъ сюжетовъ на издѣліяхъ Императорскаго завода: обращаетъ вниманіе широкое пользованіе мотивами изъ царства животныхъ и растеній и чаще всего изъ родной природы; жанровая живопись охотно изображаетъ сцены изъ русской жизни, иногда даетъ сюжеты и русская исторія; въ орнаментѣ точно также замѣтно вліяніе «русскаго» стиля. Ничего нельзя имѣть противъ національныхъ мотивовъ и даже противъ древне-русскаго орнамента, если онъ примѣняется умѣло. Не надо забывать только печальнаго опыта второй половины царствованія Императора Александра II, когда увлеченіе «псевдо-русскимъ» стилемъ имѣло слѣдствіемъ не мало безвкусныхъ произведеній.

Стекло.

Намъ не приходится много говорить о стеклянныхъ издѣліяхъ Императорскихъ заводовъ, такъ какъ дѣятельность всякаго стекляннаго завода менѣе разнообразна, чѣмъ дѣятельность фарфороваго.



Стеклянный заводъ, основанный въ 1777 году княземъ Потемкинымъ, составлялъ долго частную собственность основателя, а въ 1792 г. перешелъ, по завѣщанію Потемкина, въ вѣдѣніе Кабинета Е. И. В. Заводъ имѣлъ многочисленный составъ и работалъ съ большой для себя выгодой, такъ какъ, наряду съ художественными вещами, фабриковалъ и ординарное стекло. Послѣ соединенія съ фарфоровымъ заводомъ (въ 1890 г.), стеклянный заводъ прекратилъ выработку обыкновеннаго стекла и сталъ производить только хрусталь и высокосортное стекло, обращая преимущественное вниманіе на художественныя издѣлія.

Въ химическомъ отношеніи хрусталь отличается отъ стекла тѣмъ, что представляетъ силикатъ поташа и свинца, т. е. въ составъ его входятъ песокъ, паташъ и окись свинца, между тѣмъ, стекло—это силикатъ соды и извести. Нѣкоторые сорта стекла могутъ содержать вмѣсто соды поташъ или соду и поташъ вмѣстѣ.

По внѣшнему же виду хрусталь отличается отъ стекла плотностью, звучностью и свѣтопреломляемостью—свойство, которое при шлифовкѣ и гравированіи производитъ свѣтовые эффекты. Хорошій хрусталь долженъ отличаться чистотой и отсутствіемъ окраски (если только окраска не вводится намѣренно).

Когда говорятъ о нашемъ вѣкѣ, что это вѣкъ желѣза и стекла, этими словами лучше всего характеризуютъ роль стекла, которую ему, наряду съ желѣзомъ, приходится играть теперь, но еще больше придется играть въ будущемъ—очень недалекомъ будущемъ. Но человѣкъ никогда и нигдѣ не довольствовался однимъ хлѣбомъ, никогда и нигдѣ не ставилъ исключительной цѣлью усовершенствованіе простой техники. Человѣкъ—всегда артистъ и стремится каждый матеріалъ, служащій для техническихъ цѣлей, обратить въ матеріалъ, способный принять художественный образъ, идею.

Стекло служило для декоративныхъ цѣлей уже древнимъ народамъ, но тогда это вещество не имѣло почти никакого

техническаго примѣненія. Въ концѣ XIX столѣтія, когда стеклянная промышленность завладѣла обширными рынками, когда техника стала примѣнять стекло для разнообразнѣйшихъ цѣлей,—мастера-художники съ особеннымъ увлеченіемъ взялись за стекло и хрусталь, стремясь обратить его въ матеріалъ, пригодный не только для цѣлей художественной декораціи, но и для самостоятельныхъ художественныхъ произведеній. Достигнуты уже поразительные успѣхи, но то, что сдѣлано, только малая часть того на что можно надѣяться, когда химія, которая пришла уже на помощь мастерамъ-художникамъ, вполнѣ изучитъ природу стекла, научитъ измѣнять его свойства по желанію. Надо сказать, что художественной стеклянной промышленности новаго времени больше всего услугъ оказано до сихъ поръ французскими мастерами и особенно Эмилемъ Галле (E. Gallé) изъ Нанси. Французскіе мастера не только дали совершенно новыя оригинальныя формы для стеклянныхъ и хрустальныхъ издѣлій, не только достигли въ окраскѣ цвѣтныхъ слоевъ поразительно чистыхъ оттѣнковъ, а въ шлифовкѣ замѣчательной красоты граней, но они возобновили извѣстные древнимъ народамъ и китайцамъ или ввели совершенно новые способы обработки матеріала, давшіе блестящіе результаты.

Издѣлія Галле, фигурировавшія на всемірныхъ выставкахъ въ Парижѣ въ 1889 и 1900 г., производили фуроръ. Однимъ изъ самыхъ трудныхъ, но и самыхъ художественныхъ способовъ обработки стекла является рѣзьба en camée на многослойномъ цвѣтномъ стеклѣ. Предметъ, напримѣръ, ваза, приготовляется изъ нѣсколькихъ разноцвѣтныхъ слоевъ, сплавленныхъ въ одно цѣлое; украшеніе, иногда цѣлая картина, рѣжется посредствомъ турнетки, подобно тому какъ камеи, при чемъ снимаются послѣдовательно цвѣтные слои такимъ образомъ, чтобы выступалъ то одинъ, то другой по требованію рисунка. Работа чрезвычайно кропотливая и трудная, начиная отъ приготовленія цвѣтныхъ слоевъ, которые должны одинаково расширяться при повышеніи или пониженіи температуры. Но получаемые эффекты вполнѣ вознаграждаютъ художника. Знаменитая Портландская ваза Британскаго музея, свидѣтельствуетъ, что идея многослойнаго (двуслойнаго) стекла не нова, дальнѣйшимъ развитіемъ этой идеи являются произведенія Галле и его послѣдователей.

Успѣхъ достигнутый Галле, вызвалъ соревнованіе мастеровъ стекляннаго дѣла: они не остановились на достигнутыхъ Галле результатахъ и шли дальше къ новымъ успѣхамъ: эта отрасль художественной промышленности можетъ уже отмѣтить въ каждой странѣ искусныхъ мастеровъ, настоящихъ артистовъ—каждый въ своемъ родѣ, каковы: Домъ и Руссо—во Франціи, Веббъ—въ Англіи, Лобмайеръ—въ Австріи, Кеппингъ—въ Германіи, Тиффани—въ Америкѣ.



УЧШИМЪ, да, кажется, и единственнымъ представителемъ художественнаго стекла въ Россіи является Императорскій стеклянный заводъ. На выставкѣ онъ экспонировалъ какъ шлифованный безцвѣтный и подкрашенный хрусталь, отличающійся изяществомъ формъ, красотою грани и замѣчательною игрою, такъ и рѣзное en camée многослойное стекло. Нѣкоторыя изъ послѣдняго рода издѣлій отличаются своею величиной, о всѣхъ же слѣдуетъ замѣтить, что работа произведена исключительно въ ручную, между тѣмъ какъ иностранные мастера нерѣдко прибѣгаютъ къ травленію кислотами. Ручная работа требуетъ гораздо больше времени и стоитъ дороже, но зато каждая вещь носитъ отпечатокъ индивидуальности и въ художественномъ отношеніи стоитъ несравненно выше издѣлій обработанныхъ химически.

До сихъ поръ наше отечество не богато художественными заведеніями: наши, напримѣръ, стеклянные и фарфоровые заводы преслѣдуютъ или исключительно (въ большинствѣ), или почти исключительно (очень рѣдко) коммерческія цѣли. Но въ наше время, когда искусство изъ дворцовъ суверенов и меценатовъ стремится идти (и должно идти—иначе для него нѣтъ будущности!) въ дома обыкновенныхъ смертныхъ, коммерческія цѣли не должны вытѣснять художественныхъ: необходимъ компромисъ.

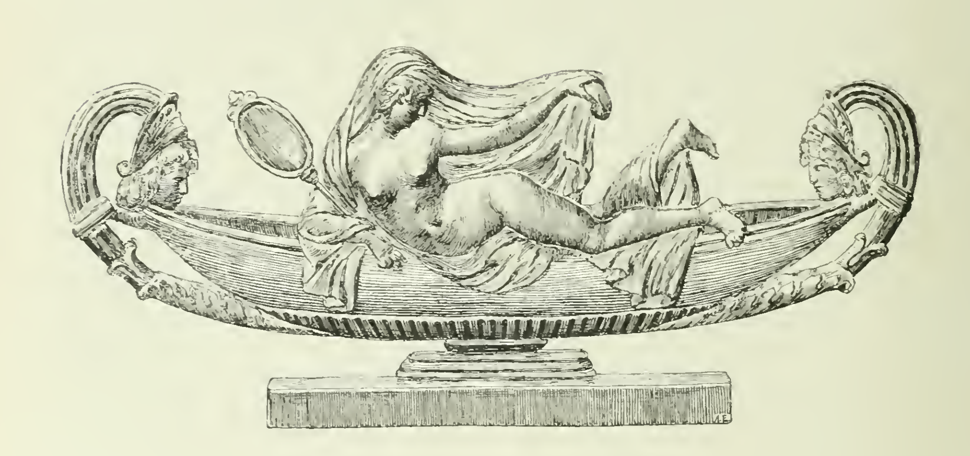
Для частныхъ заводовъ не всегда подъ силу культивировать новые способы производства, не по ихъ плечу дѣлать открытія, совершенствовать художественную промышленность. Эти цѣли и до-

ступны и по плечу Императорскимъ заводамъ. Идти впереди частныхъ заводовъ, служить для нихъ образцомъ, наконецъ, влiять на вкусы публики — это, думаемъ, ихъ прямыя задачи. Съ этой точки зрѣнiя вполнѣ можно понять, почему Императорскiе фарфоровый и стеклянный заводы сократили выработку ординарныхъ вещей и, во всякомъ случаѣ, не пускаютъ ихъ въ частную продажу, тѣмъ болѣе, что на этомъ рынкѣ Императорскимъ заводамъ, находящимся въ привилегированномъ положенiи, не надлежитъ да и трудно было бы конкуррировать съ частными.

Зато мы не совсѣмъ понимаемъ, почему Императорскiе заводы вообще прекратили продажу частнымъ лицамъ своихъ издѣлiй. Распространенiе въ публикѣ истинно художественныхъ произведенiй не повредило бы нисколько художественной дѣятельности заводовъ, а на развитiе въ публикѣ вкусовъ, несомнѣнно, оказало бы влiянiе.

Что въ публикѣ есть большой интересъ къ произведенiямъ Императорскихъ заводовъ, можетъ свидѣтельствовать быстрота, съ какой были раскуплены посѣтителями выставки тѣ немногiя вещи, которыя были проданы въ пользу выставки. Мы навѣрно знаемъ, что лицамъ, прiобрѣвшимъ эти вещи, предлагали на мѣстѣ же тройныя цѣны. И мы увѣрены, что въ данномъ случаѣ играла роль не только рѣдкость, но и достоинства издѣлiй Императорскихъ заводовъ.

N. S.



„Мученица“—бисквитъ. 1903. По модели А. Вернеръ исполнилъ П. Шмаковъ.
La martyre, modelée par A. Werner, exécutée en biscuit par P. Chmakoff.



Стеклянная ваза „Раки“. Современная работа.
Vase en verre „les Écrevisses“. Travail contemporain



Фарфоровая ваза „съ Утками“. 1902 г. Рисовалъ и исполнилъ Э. Сулиманъ-Грудзинскій.

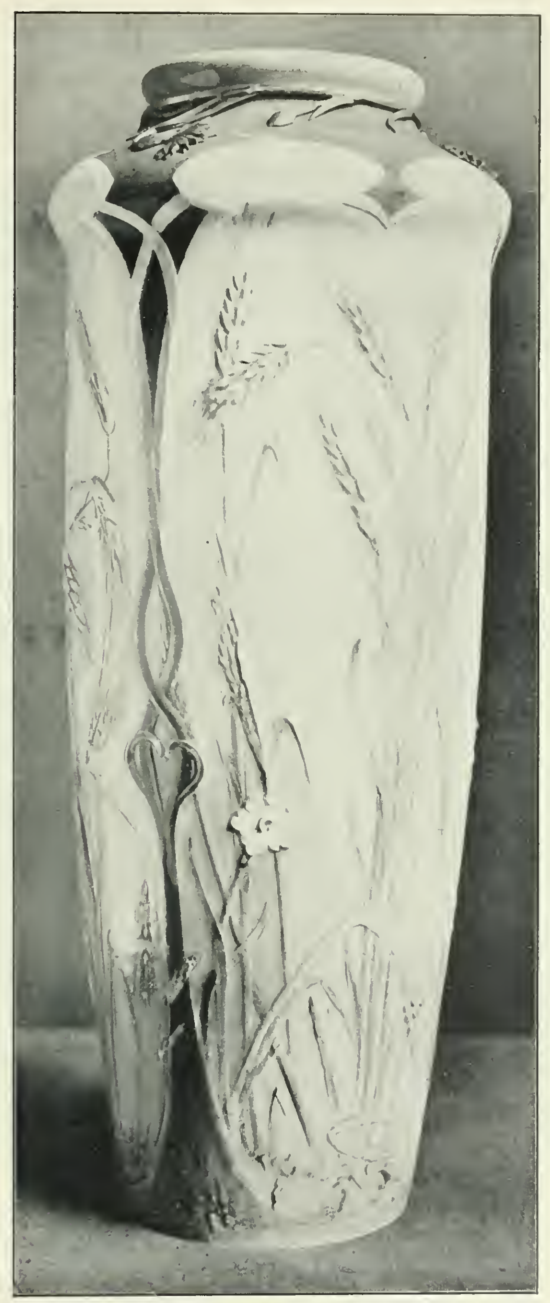
Vase en porcelainie avec des „Canards“ 1902. Dessiné et exécuté par E. Souliman-Groudsinsky.



Фарфоровая ваза съ „Табуномъ“. 1902 г. Рисовалъ и исполнилъ Э. Сулиманъ-Грудзинскій.
Vase en porcelaine avec un „Troupeau de chevaux“. Dessiné et exécuté par E. Souliman-Groudsinsky.



Звѣри, изъ фарфора по моделямъ Тимуса. Современная работа.
Animaux, modelés par Timus. Porcelaine de l'epoque de l'Empereur Nicolas II.



Фарфоровая ваза съ „Колосьями". 1902 г.
По модели Тимуса исполнили П. Петровъ и Э. Сулиманъ-Грудзинскій.

Vase en porcelaine avec „Épis". 1902.
Modelé par Timus, exécuté par P. Petroff et E. Souliman-Groudsinsky.



„Невольница". Терракота. 1903 г. По модели А. Вернера исполнилъ А. Лукинъ.
„L'esclave". Terrecuite. 1903. Modèle de A. Werner, exécuté par A. Loukin.



Стеклянная ваза съ „Чертополохомъ". 1904 г.
По рисунку П. Красновскаго исполн. П. Зотовъ.

Vase en verre avec des „Chardons". 1904. Dessiné par P. Krasnovsky, exécuté par P. Zotoff.



Фарфоровый флаконъ съ „Вѣтками кактуса".
Рисов. С. Романовъ, исполн. Ѳ. Комаровъ.

Flacon en porcelaine avec des „Branches de cactus".
Dessiné par Romanoff, executé par Th. Komaroff.



Фарфоровая ваза съ „Ирисами". 1902 г.
Рисов. и исполн. А. Лапшинъ.

Vase en porcelaine avec des „Iris". 1902.
Dessiné et exécuté par A. Lapchine.

Фарфоровая ваза съ „Лебедями". 1902 г. По модели Е. Обера исполн. Н. Даладугинъ.

Vase en porcelaine avec des „Cygnes" 1902. Modelé par E. Auber, exécuté par N. Daladoughine.



Хрустальная ваза. 1903 г.
Vase en cristal. 1903.



Стеклянная ваза съ „Кармеллой". 1903 г.
По рисунку С. Вильде исполнилъ Л. Орловскій.
Vase en verre avec „Fleurs de Carmella". 1903.
Dessiné par S. Wilde, exécuté par L. Orlovsky.



„Юность". Бисквитъ. 1903 г. По модели А. Вернеръ исполн. П. Шмаковъ.

„La Jeunesse". Biscuit. 1903. Modèle de A. Werner, exécuté par P. Chmakoff.



Фарфоровый цвѣтникъ съ „Хороводомъ русалокъ“. 1904 г. По модели Тимуса исп. П. Шмаковъ.
Jardinière en porcelaine avec la „Danse des néréides“. 1904. D'après le modèle de Timus, exécutée par P. Chmakoff.



„Послѣдній вздохъ корабля“ Бисквитъ. 1901 г.
По модели А. Адамсона исполн. П. Шмаковъ.

„Le dernier soupir du navire“. Biscuit. 1901. Modèle d'Adamson, exécutée par P. Chmakoff.



Фарфоровая ваза съ „Рябиной". 1902 г.
По эскизу П. Красновскаго моделировалъ Шмаковъ, расписала Л. Мидина.
Vase en porcelaine avec „Fruits et feuilles de Sorbier". 1902.
Dessiné par P. Krasnovsky, modèlé par M. Chmakoff, peint par M-me L. Midine.



Фарфоровая ваза съ „Листьями Гортензіи". 1903 г.
По рисунку Романова исполнилъ Петровъ.
Vase en porcelaine avec „Feuilles de Hortensia".
Dessiné par Romanoff, exécuté par Petroff.



Стеклянная ваза съ стариннымъ русскимъ „Орнаментомъ“. 1902 г.
По рисунку П. Красновскаго исполнилъ Я. Лебедевъ.
Vase en verre avec „Ornement“ russe ancien. 1902.
Dessiné par P. Krasnovsky, exécuté par J. Lebedeff.

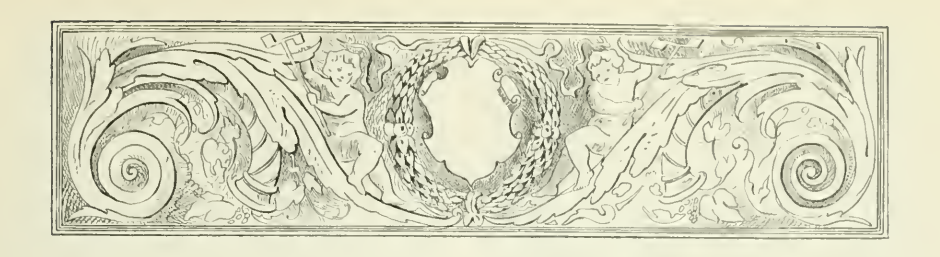


Фарфоровая ваза съ „Чертополохомъ“. 1904 г.
Рисовала и исполнила Е. Кордесъ.
Vase en porcelaine avec „Fleurs de Chardon“
Dessiné et exécuté par M-me E. Cordes.



Фарфоровая ваза съ изображеніемъ „Весны". 1903 г.
По рисунку А. Chantran исполн. Я. Тимофеевъ.

Vase en porcelaine représentant „Le Printemps". 1903.
Dessin de A. Chantran, exécution de J. Timofëïeff.



Les nouvelles productions artistiques des fabriques Impériales de porcelaine et de verre.



LA SOCIÉTÉ Impériale pour l'encouragement des beaux-arts a été honorée d'une nouvelle marque de la sollicitude de Sa Majesté l'Empereur, Lequel a gracieusement daigné faire don au musée de la Société de quelques productions des fabriques Impériales de porcelaine et de verre, dont la vitrine était un des ornements de l'exposition historique d'objets d'art.

Les objets exposés par les fabriques Impériales étaient, considérés séparément, des œuvres d'art par rapport à l'idée, et leur exécution soignée témoignait d'un haut degré de développement technique; toutes ensemble elles représentèrent à l'exposition historique l'art nouveau, les nouveaux moyens techniques de la production de la porcelaine et du verre, les voies nouvellement créées pendant les dernières dix années pour ces branches importantes de l'art, qui voient ainsi de larges perspectives ouvertes devant elles dans l'avenir.

Il sera donc opportun de dire ici quelques mots au sujet des vitrines des fabriques Impériales à l'exposition historique par rapport aux directions nouvelles que prend la production artistique de la porcelaine et du verre.

La production de la porcelaine qui commença en Europe à la fin du XVII s., (sans parler des essais faits dans quelques villes italiennes encore au XV s., qui n'eurent pas de suites sérieuses), et qui reçut une large diffusion au XVIII s., laissa pendant ces deux siècles à la postérité un grand nombre de noms célèbres ainsi que d'oeuvres du plus grand mérite artistique; elle passa, conjointement avec le développement général de l'art en Europe, par quelques directions différentes, à commencer par l'imitation servile de la porcelaine chinoise et japonaise et à finir par l'engouement pour le style classique; elle sut devenir une des branches les plus importantes de l'industrie, s'empara des marchés mondiaux, entra dans le domaine des nécessités du ménage de l'homme civilisé en supplantant en beaucoup de cas les objets fabriqués en métal et en d'autres matériaux. La production de la porcelaine occupe donc, dans l'histoire générale de l'industrie artistique, une page intéressante, instructive et honorable.

La fabrication de la porcelaine, qui avait déjà passé par son enfance charmante et par son heureuse jeunesse, vit survenir au milieu du XIX s. un certain arrêt, non pas au point de vue d'une production moindre,—au contraire, sous ce rapport cette industrie ne cessa pas de grandir et de s'emparer de nouveaux marchés; cet arrêt ne concernait pas non plus la technique qui continua à progresser: la composition de la pâte pour la porcelaine, de couverte, des couleurs et les modes de la cuite s'améliorèrent; plusieurs propriétés de la porcelaine comme par exemple la blancheur de la pâte, le brillant du vernis, la transparence et la sonorité de la masse, qualités qu'on n'exigeait autrefois que des produits artistiques des meilleures manufactures européennes,—devinrent maintenant obligatoires pour les objets les plus ordinaires de fabriques qui ne poursuivaient que des buts purement mercantiles. L'arrêt ne concernait que le côté artistique de la production.

La plupart des manufactures se vouèrent exclusivement à la fabrication de vaisselle

ordinaire destinée au marché. Ceci ne fut pas seulement le cas pour les fabriques nouvellement fondées, qui ne poursuivaient que leur intérêts commerciaux, ce le fut également pour les fabriques qui avaient un passé glorieux, qui avaient été autrefois célèbres par leurs oeuvres d'art, même pour celles que leurs situation privilégiée ou les subsides qu'elles recevaient des gouvernements mettaient audessus de la nécessité de compter coûte que coûte avec les prix courants et la concurrence commerciale.



E qui attristait le plus les amateurs de la porcelaine n'était pas cet engouement pour le côté commercial de l'affaire, car cet engouement n'était pas général; il y avait encore des manufactures qui poursuivaient ou bien exclusivement des buts artistiques ou bien tâchaient de les relier à leurs buts commerciaux. Mais l'appauvrissement évident qui se montrait au point de vue des forces créatrices faisait concevoir des appréhensions, l'absence d'originalité au moment où s'imposait la nécessité de trouver de nouvelles voies, de quitter le cercle des formes et des modes de décoration qu'un goût artistique plus épuré et une nouvelle conception de l'art désapprouvaient.

En effet les formes de l'ancien Saxe ou de l'ancien Sèvres,—que les contremaîtres modernes imitaient souvent avec une exactitude servile,—étaient un anachronisme, sans parler de ce qu'un goût plus développé désapprouvait le pseudoclassicisme du commencement du XIX s. ainsique les formes qui ne conviennent pas à la porcelaine, qu'il condamnait l'excès de décorations, les montures qui unissent le métal à la porcelaine, en un mot toutes les formes hybrides, les compositions compliquées et même la peinture indépendante sur porcelaine, qui transforme la porcelaine en une simple planche. En un mot la nouvelle conception de l'art condamnait tout ce qui empêche la forme de s'unir avec la matière et la décoration en un tout unique, pouvant produire une impression entière et exprimer l'idée de l'artiste-créateur.

Mais la routine, qui avait déjà amené la manufacture royale de Meissen à copier servilement ses propres formes du XVIII s., commença à s'emparer de la production de la porcelaine.

Cette routine devait naturellement entraîner une réaction qui se manifesta premièrement par une tendance plus marquée parmi les amateurs de la porcelaine à acquérir des objets anciens; si ces oeuvres anciennes ne répondaient pas complètement au goût nouveau, elles se distinguaient au moins par une originalité comparative et représentaient une idée créatrice originale.

Cet engouement pour la porcelaine ancienne entraîna il est vrai d'une part une fabrication renforcée et même des contrefaçons de formes anciennes, mais, étant principalement une protestation contre l'arrêt et la routine qui avaient commencé a se manifester, cet engouement força d'autre part les manufactures à se défaire au plus vite de cette routine et à entrer dans une voie nouvelle. Partout et par tout le monde la nécessité de cette voie nouvelle était reconnue, il ne s'agissait plus que d'une impulsion.

Le mérite du premier pas, de la première impulsion appartient à la manufacture royale de porcelaine de Copenhague, fondée encore au comencement de la septième décade du XVIII s., mais n'ayant occupé auparavant qu'une place secondaire parmi les meilleures manufactures de porcelaine en Europe, et à l'exposition universelle de Paris de 1889 apparurent des productions en porcelaine de la manufacture de Copenhague avec des peintures exécutées sous la couverte au grand feu qui eurent un tel succès et qui répondaient tellement aux besoins du goût artistique moderne, que la production de toutes les meilleures manufactures de porcelaine, qui ne poursuivaient pas exclusivement des buts commerciaux, prit depuis lors cette nouvelle direction.

Certes, les productions de la manufacture danoise ne peuvent être considérées comme un événement absolument nouveau et sans précédent; ainsi on pouvait voir à St-Pétersbourg, à l'exposition internationale de céramique de 1900—1901, des productions de l'artiste Inouye de Tokio, productions dont le caractère décoratif était identique à celui de la manufacture royale de Copenhague, bien que Inouye fût complètement indépendant de toute influence venant du côté de Copenhague. Ceci n'amoindrit cependant en rien le mérite de la manufacture danoise qui appliqua la première de nouveaux modes de peinture à des sujets européens, et c'est Copenhague et non pas le Japon qui a donné cette impulsion aux fabriques européennes et qui contribua ainsi à un nouvel essor de la céramique en Europe.

On peut juger de la révolution décisive qui survint dans la production de la porcelaine

à la suite de l'exposition de Paris de 1889 d'après le fait que la manufacture de Sèvres, en fixant en 1896 son programme pour les objets à exécuter pour l'exposition internationale de Paris de 1900, décida de renoncer définitivement à l'ornementation d'objets en porcelaine au moyen de couleurs de moufle, c'est à dire aux couleurs exécutées au petit feu sur la couverte, et de passer exclusivement à la décoration des vases au moyen de couleurs exécutées au grand feu sous la couverte. On décida en même temps de renoncer également à la répétition des formes anciennes et d'observer, dans la création de formes nouvelles, le principe d'une adaptation de la forme aux propriétés de la porcelaine.

La manufacture de Sèvres passa du reste, en se conformant à ces principes, à une autre extrémité en imitant les oeuvres japonaises tout en montrant une certaine monotonie quant aux formes.

La manufacture Impériale avait adopté bien avant toutes les autres manufactures de porcelaine en Europe la peinture sous la couverte, exécutée au grand feu, à l'exemple de la manufacture danoise. Les premiers essais eurent lieu en 1892 et se firent sous la direction des artistes danois Martensen et Lisberg. La manufacture Impériale évita en même temps heureusement l'application étroite de cette manière, qui a ses inconvénients; le petit nombre de couleurs pouvant aller au grand feu oblige les artistes à limiter le choix de leurs sujets.

La vitrine des manufactures Impériales donnait une idée suffisante, bien qu'imparfaite, des différents moyens techniques appliqués actuellement par les fabriques. On peut en général diviser les oeuvres d'art, fabriquées pendant les dernières années par la manufacture impériale, en quinze catégories, d'après leur ornementation: 1) objets en biscuit, 2) en pâte colorée, 3) couvertes de couleur, 4) couverte cristalline, 5) pâte sur pâte, 6) peintute au moyen de pâte colorée et peinture en couleurs sous la couverte, 7) peinture sous la couverte sur porcelaine unie ou bien, 8) sur porcelaine ornée au moyen de sculpture ou, 9) de gravure, 10) de modelage exécuté à la main et, 11) de modelage au moyen de formes, 12) peinture sur la couverte aux couleurs de moufle sur fond blanc, 13) sur cobalt et, 14) sur couverte rouge, 15) peintur sur la couverte aux couleurs d'émail.

On ne peut que se féliciter d'une telle diversité de moyens employés par la fabrique. Nous n'avons pas l'intention d'entrer ici dans des détails au sujet des diverses manipulations techniques, employées pour la fabrication de la porcelaine, (les personnes désireuses de connaître cette matière peuvent consulter l'ouvrage de Селезневъ, Производство и украшеніе глиняныхъ издѣлій); nous n'en dirons que ce qui est nécessaire pour caractériser l'activité artistique de la manufacture Impériale.

Nous commençons par la pâte, celle-ci étant la base de cette industrie.



A PATE dure, (la manufacture Impériale produit presque exclusivement cette sorte de porcelaine), n'est autre chose qu'un mélange de silicates fusibles et infusibles (des sels de silicium). Suivant les fabriques et les pays les proportions des parties intégrantes varient, mais la pâte est ordinairement composée de caolin et de feldspath, auxquels on ajoute du quartz ou de la chaux. La manufacture Impériale emploie ordinairement une composition de terre glaise anglaise (42.5 %), de terre glaise de Glouchowskoë (7.5 %), de feldspath (20 %) et de quartz (30.0 %). Au point de vue de sa composition chimique la porcelaine de la manufacture Impériale se rapproche de la porcelaine chinoise, à cause de la quantité importante de silice ($Si_2 O$), qu'elle contient. Quant à ses propriétés physiques, elle se distingue par sa blancheur, ses petits grains, une transparence suffisante; la couverte est parfaitement incolore et brillante et forme une couche partout égale. Ces propriétés de la pâte et de la couverte ont une importance particulière pour la peinture au grand feu, sous la couverte, car elles parmettent d'obtenir des tons purs et d'atteindre cet effet qui est impossible lorsque la pâte et la couverte sont défectueuses.

Les moyens de travailler la pâte et par conséquent les formes des produits en porcelaine, dépendent en premier lieu des propriétés de la masse. Une propriété importante de la masse du caolin en général, et de la porcelaine en particulier, consiste en sa faible plasticité et en ce qu'elle se déforme au feu; les lignes droites, les angles aigus et les arrêtes, — qui se courbent, deviennent sinueuses ou s'arrondissent facilement, — ne conviennent donc pas aux objets en porcelaine; tout amincissement aux arrêtes entraîne facilement des fissures; une disposition inégale de la masse, de grandes et lourdes proéminences, provoquent une dislocation des parties au moment où la masse devient molle au feu. Voilà pourquoi on doit considérer comme convenant le mieux aux objets en porcelaine les formes

qu'on produit naturellement au moyen du tour des potiers ou bien au moyen des tours perfectionnés qui remplacent le tour des potiers. Les formes proprement sculpturales, qui conviennent à la terre glaise plastique, ne vont pas à l'encontre des propriétés de la masse en porcelaine. Mais dans ce dernier cas un modelage libre est presque impossible, il faut que le modeleur ne perde pas de vue les propriétés de la masse.

Les artistes étaient toujours tentés par l'idée d'utiliser la pâte de la porcelaine pour des oeuvres purement sculpturales à cause de la beauté du biscuit de porcelaine et du brillant de la peinture polychrome. Mais les sculpteurs qui modelaient la porcelaine durent longtemps garder certaines limites, surtout par rapport aux dimensions des productions. Au moment où l'on savait déjà depuis longtemps produire des vases de dimensions très solides, les figures en biscuit ou recouvertes de biscuit ne pouvaient pas encore dépasser certaines limites déterminées et comparativement modestes.

Actuellement la technique du biscuit a vaincu beaucoup de difficultés et les objets atteignent des dimensions beaucoup plus importantes qu'auparavant. Sous ce point de vue la manufacture Impériale ne reste pas en arrière des meilleures fabriques de l'Europe.

A l'exposition le biscuit blanc était représenté par le buste d'une martyre chrétienne, d'après le modèle de Werner, d'une hauteur de 9 1/2 werschoks. Le biscuit le plus grand qui ait jamais été produit à la manufacture Impériale et qui est en même temps un des plus grands qui aient été faits où que ce soit, est l'adolescent dormant, exécuté l'an dernier par Mr Schmakow d'après le modèle du sculpteur A. Adamson et qui se trouve au musée de la manufacture. En dehors des dimensions (25 werschoks de longueur) on est frappé par les difficultés techniques qu'on avait à vaincre lors de la reproduction de cet objet en porcelaine, comme par exemple la conservation de la ligne droite du sopha sur lequel l'adolescent est étendu.



UN DES défauts les plus sérieux des figures en biscuit, surtout quand elles sont grandes, sont les sutures qui apparaissent après la cuite aux endroits où les parties moulées des figures ont été comprimées pour être jointes, après que les surfaces qui doivent se toucher ont été enduites de porcelaine liquide (barbotine). Le travail le plus soigné n'est pas encore parvenu à écarter ces sutures qui atténuent fortement l'impression artistique et qui peuvent même défigurer un buste. La manufacture Impériale a inventé une machine spéciale pour écarter ces sutures après la cuite, et les biscuits qu'on fabrique actuellement ont beaucoup gagné grâce à l'absence de ce défaut.

Afin de favoriser le développement ultérieur de la production de figures en biscuit la direction des manufactures Impériales a demandé l'an dernier l'autorisation de reproduire toutes les oeuvres sculpturales que possède l'académie Impériale des beaux-arts et le musée Alexandre III. Cette autorisation a été donnée à la direction, et des copies en plâtre d'un grand nombre d'oeuvres qui se trouvent tant à l'académie des beaux-arts qu'au musée Alexandre III ont déjà été commandées. La direction fait aussi des commandes de modèles nouveaux directement aux artistes, et des figures sont en même temps exécutées par les artistes de la manufacture. Le groupe «Pierre I et l'esprit des eaux», qui se trouvait à l'exposition, a été exécuté d'après un modèle de Mr Timus, artiste appartenant à la manufacture. Ce biscuit attire l'attention par sa couleur rose tendre, c'est ce qu'on appelle un biscuit de nickel. La collection d'animaux vernissés a été exécutée par le même artiste et il faut le reconnaître, ces lions, ces jeunes chiens, ces porcs, tous ces animaux qui semblent respirer attirent l'attention à un degré bien supérieur que des oeuvres comme «Pierre le Grand» ou la «martyre chrétienne».

On peut donc affirmer de plein droit qu'en tâchant d'utiliser largement les forces et les trésors d'art de la Russie les manufactures Impériales ne se trouveront pas dans la nécessité de répéter leurs propres modèles et de reproduire les «poupées» des anciens temps.

Cette tendance de varier les formes et l'ornementation en attirant des forces étrangères à la manufacture se montra encore dans l'institution de concours annuels, conformément aux réglements approuvés par Sa Majesté le 10 octobre 1900, et qui reçoivent des projets artistiques d'oeuvres tant en porcelaine qu'en verre. Les projets soumis à ce concours sont examinés par les spécialistes de la manufacture et ensuite par une commission spéciale qui décerne, avec l'approbation de Sa Majesté l'Impératrice Alexandra Féodorowna, de grands et de petits prix. Le succès de ces concours fut fortement enrayé jusqu'à présent par l'ignorance, dans laquelle se trouvent les artistes, par rapport aux conditions de la fabrication du verre et de la porcelaine, en conséquence de quoi des projets dignes d'attention au point de vue artistique durent être écartés, comme irréalisables tant en porcelaine qu'en verre.

En ce qui concerne les vases nouveaux, fabriqués par la manufacture de porcelaine, il faut remarquer que les sculpteurs paraissent vouloir imiter les formes qui se trouvent dans la nature. Une application heureuse de cette idée qui avait déjà été formulée par le célèbre Haeckel dans son ouvrage «La beauté des formes dans la nature», ne peut que donner les meilleurs fruits et doit ranimer la céramique.



POUR en finir avec la partie sculpturale nous devons mentionner une branche très intéressante de la céramique que la manufacture Impériale essaie actuellement de ressusciter, nous parlons des oeuvres en terre cuite. Il est à regretter qu'il n'y ait pas eu d'oeuvres de cette nature à l'exposition, tandisque des objets comme la «Jeunesse» (modèle de A. Werner. exécution de A. Loukine), «l'Esclave» (modèle et exécution des mêmes), et d'autres encore sont dignes d'attention. En passant des formes et des biscuits aux modes d'ornementation il faut dire que tous ces moyens peuvent être divisés en deux catégories très différentes l'une de l'autre, nous parlons du grand feu et du petit feu ou feu de moufle.

Pour la décoration au grand feu la peinture est exécutée sur des pièces humides ou légèrement rougies au feu, et ces pièces sont ensuite soumises au même feu (jusqu'à 1800°) que les pièces auxquelles on veut donner les propriétés qui distinguent la porcelaine. La décoration au feu de moufle se fait sur des objets déjà cuits, lesquels sont ensuite soumis à une deuxième cuite dans le fourneau de moufle ou la température (935°) est sensiblement inférieure à celle des fourneaux à porcelaine.

Les décorations au grand feu comprennent en premier lieu les couvertes. Cette couverte est composée de feldspath, de quartz, de caolin et de craie; au feu du fourneau cette couverte obtient une consistance vitreuse, devient transparente et brillante.

Lorsque la couverte est appliquée à l'état de pureté on l'appelle blanche parcequ'elle laisse apparaitre la pâte blanche de pièces qui gagnent ainsi, grâce au brillant de la couverte, un charme spécial.

La couverte blanche, qui est souvent le seul ornement des pièces d'un service, produit une impression trop monotone quand il s'agit d'oeuvres artistiques distinées à la décoration; voilà pourquoi elle est généralement accompagnée d'ornements picturaux.

On comprend sous la dénomination de couvertes de couleur celles dont la masse est colorée au moyen d'oxydes métalliques qui se dissolvent pendant la cuite dans la couverte qui devient ainsi du verre coloré. Cette couverte est un des meilleurs ornements de la porcelaine, parceque le fond de couleur se présente ainsi le plus avantageusement par sa profondeur et par le feu des couleurs. Les inégalités dans la coloration qui peuvent survenir pendant qu'on enduit les objets de couverte recouvrent les objets pendant la cuite de larges bandes qui peuvent servir d'ornement, surtout lorsqu'on sait leur donner la direction qu'on veut. L'artiste qui sait donner le plus de beauté et de brillant à la couverte colorée est le feu lui-même; en entourant l'objet pendant la cuite de différents côtés de flammes différentes par leur composition et leur puissance, le feu produit des dégradations locales dans l'intensité des couleurs et dans les transitions d'une couleur à une autre. La disposition de ces transitions de couleurs, de ces tâches produit souvent un effet tel qu'elle dépasse souvent toute ornementation artificielle. Mais ce même feu peut aussi abîmer complètement une pièce en anéantissant ou en mélangeant les tons. Il est vrai qu'on peut diriger à son gré le feu, ainsi que nous l'avons vu; mais cette question n'a encore été que peu étudiée dans les laboratoires des manufactures de porcelaine. Les couverte de couleur, dont le bleu d'indigo ou bleu de Sèvres et le rouge de cuivre sont les plus fréquentes, ont encore un grand rôle à jouer dans l'avenir.

La manufacture Impériale fait actuellement usage, en dehors de couvertes bleues et rouges, encore de couvertes de nickel, de couvertes grisâtre, violette, jaune, brune, verte, pourprée, rose et de couverte de fer. Aucune autre manufacture européenne n'a, semble-t-il, dépassé celle de St-Pétersbourg dans sa variété de couvertes de couleur. Quant à la beauté de ces couvertes, les visiteurs de l'exposition étaient à même d'en juger.

Sous quelques rapports la couverte cristalline produit encore plus d'effet et est encore plus originale que les couvertes de couleur. Mais ce moyen d'orner la porcelaine a encore été moins étudié que les couvertes de couleur et il dépend à un degré encore supérieur des caprices du feu. L'effet des couvertes cristallines est produit par de beaux cristaux colorés, qui ressemblent un peu au givre qu'on peut voir sur les fenêtres, et qui se forment à l'intérieur de la masse vitreuse. Ce phéno-

mène s'explique par la présence de titane et d'oxyde de zinc dans la couverte. Les nouveaux produits de Sèvres sont renommés pour leur couverte cristalline et, en dehors de cette manufacture, on n'appliquait jusqu'à présent cette couverte qu'à des objets de moindre grandeur, comme par exemple les petits vases et les flacons dans les vitrines des manufactures Imperiales. C'est du reste à des objets de cette nature que la couverte cristalline convient le mieux.

La peinture au grand feu peut être exécutee ou bien au moyen 1) de pâte liquide de porcelaine (barbotine), ou 2) de couleurs. Ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas on ne peut obtenir le brillant nécessaire à la porcelaine, et toute peinture au grand feu est donc au préalable couverte de vernis encore avant la cuite; voilà pourquoi la peinture exécutée sous la couverte et la peinture au grand feu sont des notions identiques.

La peinture à la barbotine, pâte sur pâte ou pâte d'application, fut essayée pour la première fois à la manufacture de Sèvres en 1848, mais elle ne se généralisa pas, parceque cette manière d'opérer, qui consiste en l'application de couches de barbotine l'une sur l'autre, conformément aux besoins des effets de lumière, exige une grande précision, de l'expérience et limite en même temps le choix des sujets accessibles au peintre, parce qu'un dessin fin et détaillé est presque irréalisable en pâte sur pâte.

La barbotine employée pour la peinture peut être blanche ou colorée; on peut également exécuter le dessin en pâte blanche sur fond de couleur, surtout bleu, et alors on a l'impression d'une élégante camée. parce que la surface inférieure s'aperçoit plus ou moins distinctement à travers les couches du dessin.

La manufacture Impériale applique à ses oeuvres la peinture tant aux pâtes blanches qu'aux pâtes colorées. Le vase «le printemps» pouvait servir d'exemple à l'exposition de ce mode de peinture.

La peinture au moyen de couleurs sous la couverte est à tel point conforme aux propriétés de la porcelaine, se distinguant par des tons profonds, tendres et délicats et encore par son absolue solidité sur les objets achevés (ce qu'on ne peut dire de la peinture sur la couverte qui peut recevoir des égratignures ou s'effacer), qu'elle pourrait parfaitement évincer la peinture sur la couverte, si deux choses n'y mettaient obstacle, les difficultés de la technique de la peinture sous la couverte et l'insuffisance de la palette. Le cobalt était pendant longtemps la seule couleur qui supportait le feu du fourneau, les autres se ternissaient. Actuellement encore quelques couleurs pour la peinture sous la couverte sont venues s'ajouter, mais elles ne peuvent cependant pas être comparées à la variété des couleurs de moufle. Et encore seulement quatre de ces couleurs sont tout à fait solides, le bleu de cobalt, le vert de chrome, le rose doré et le noir d'uranium (le ton le plus pur de cette dernière couleur a été obtenu il y a deux ans à la manufacture Impériale); les autres couleurs qui vont au grand feu sont peu sûres, et le peintre risque de voir apparaître après la cuite de tout autres tons et même de voir sa peine perdue. Les difficultés techniques sont encore accrues par le fait que sur la porcelaine européenne dure ces couleurs s'étendent facilement, les tons clairs deviennent en même temps ternes et sales. Mais quand toutes les difficultés ont été vaincues par les efforts communs du peintre et de l'ouvrier chargé de la cuite, si rien d'imprévu n'a endommagé l'objet pendant la cuite,—combien belles sont les créations de la céramique que cette peinture sous la couverte nous fournit! A l'exposition historique il y avait beaucoup de chef-d'oeuvres de l'ancien Saxe et de Sèvres, oeuvres presque impayables des grands maîtres du passé. Mais placez les à côté des dernières oeuvres de la manufacture Impériale: ces créations nouvelles de la céramique sont encore loin de leur maturité, elles sont encore dans leur enfance, mais vous sentez cependant involontairement qu'elles ont l'avenir ouvert devant elles, que la céramique progressera précisément dans cette direction et que les artistes de l'avenir ne se rapprocheront plus de l'ancien Saxe ni de l'ancien Sèvres. Le vingtième siècle créera une céramique originale.



LA PEINTURE aux couleurs sous la couverte se fait ordinairement sur une surface parfaitement unie. Mais les effets de ce mode de peinture peuvent être rehaussés si les pièces ont été préalablement travaillées au moyen de la sculpture, de la gravure, du modelage soit à la main soit dans des moules. Sans parler des détails techniques de toutes ces manières employées par la manufacture Impériale dans sa production, nous fixerons notre attention sur l'une d'entre elles qui a, à notre avis, une importance spéciale pour la manufacture Impériale. Nous parlons du modelage à la main.

Ceux qui ont visité le musée de la manu-

facture Impériale ont certainement remarqué quelques magnifiques bouquets en porcelaine, exécutés avec une finesse étonnante qui n'a jamais et nullepart été atteinte par personne. Cette délicatesse s'explique par le fait que chaque feuille, chaque tige a été modelée à la main. Ces bouquets ont été faits sous l'Empereur Nicolas I par le contremaître Iwanow, qui avait trouvé le moyen de modeler librement à la main. Cette invention aurait pu avoir des suites très importantes, parce qu'elle permettait d'opérer avec la pâte de la porcelaine comme avec la terre plastique. Malheureusement ce contremaître Iwanow a emporté son secret dans la tombe... Il est agréable de constater que les contremaîtres actuels de la manufacture suivent l'exemple d'Iwanow, et bien que leur modelage à la main (le vase «les épis» peut servir d'exemple) soit bien au dessous de la technique d'Iwanow, mais c'est, si nous ne faisons pas erreur, le premier essai.

La manufacture Impériale a eu dans son passé une époque à tel point brillante de la peinture sur la couverte (pendant le règne de Nicolas I et durant la première moitié du règne d'Alexandre II), qu'il serait vraiment déplorable de voir cette peinture sur la couvetre parfaitement délaissée, anisi que cela est arrivé à Sèvres. A l'exposition il y avait un spécimen de peinture exclusivement à la couleur de moufle sur fond blanc. Cette oeuvre, tout comme le musée et les magasins de la manufacture, témoignent que cette branche de la peinture a toujours encore des représentants estimables, qui peignent le règne végétal avec une vivacité et une fraîcheur de couleurs qui n'est accessible qu'aux habitants du «féroce septentrion». Mais il semble que la manufacture Impériale cultive actuellement plus volontiers la peinture aux couleurs de moufle sur fond de couleur, sur le cobalt, sur la couverte brune et rouge, enfin conjointement avec la peinture sous la couverte. Tout cela n'est certainement que louable; plus la diversité est grande, moins il y a de danger de devenir monotone et de se répéter.

Afin d'en finir avec la porcelaine et les manières de l'orner nous nous arrêterons encore aux couleurs d'émail.



ON APPELLE émail les couvetes en plomb, transparentes ou non, qu'on applique en couches plus ou moins épaisses. L'émail sert à recouvrir un objet complètement ou pour la peinture décorative sur biscuit ou sur couverte, et on le cuit dans un feu de fourneau atténué ou dans un fort feu de moufle, c'est à dire on prend une température supérieure à celle des couleurs de moufle ordinaires, mais inférieure aux couleus sous couverte. On commença en Europe à décorer ainsi la porcelaine vers la moitié du dernier siècle, en imitation de la porcelaine chinoise. Ce procédé était fréquemment employé à la fabrique royale de Berlin et dernièrement la fabrique de Sèvres commence aussi à décorer ainsi ses produits, bien qu'il soit difficile d'incorporer l'émail à la porcelaine européenne dure.

Comme conclusion nous devons noter quelques particularités dans le choix des motifs décoratifs, fait par la manufacture Impériale; l'attention est attirée par la fréquence de sujets tirés du règne animal et végétal, surtout de la nature du pays; la peinture de genre s'arrête volontiers aux scènes de la vie russe, parfois elle choisit ses sujets dans l'histoire nationale; l'ornement est également sous l'influence du style «russe». Il n'y a rien à dire contre les motifs nationaux et même contre les ornements de l'ancienne Russie, s'ils sont employés raisonnablement. On ne doit cependant pas oublier les tristes expériences de la seconde moitié du règne d'Alexandre II, lorsque l'engouement pour le style «russe» eut comme conséquence un grand nombre d'oeuvres sans goût.

Le verre.

Nous n'aurons pas beaucoup à dire au sujet des oeuvres en verre des manufactures Impériales, parce que l'activité des fabriques de verre est moins variée que celle des fabriques de porcelaine.

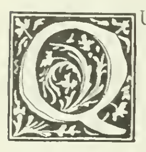
La fabrique de verre fut fondée en 1777 par le prince Potemkine et fut pendant longtemps sa propriété privée; en 1792 il la légua au Cabinet de Sa Majesté. Cette fabrique avait un grand nombre d'employés et rapportait beaucoup, parce qu'on y fabriquait, en dehors d'oeuvres d'art, encore du verre ordinaire.

Après sa réunion à la manufacture Impériale, en 1890, la fabrique de verre cessa la fabrication de verre ordinaire et ne produisait plus que du cristal et du verre de qualité supérieure, en accordant une attention particulière aux oeuvres d'art.

Au point de vue chimique la différence entre le cristal et le verre consiste en ce que le premier, étant composé de sable, de potasse et d'oxyde de plomb, forme un silicate de potasse et de plomb, tandis que le verre est un silicate de soude et de chaux. Quelques sortes de verre peuvent contenir au lieu

de soude—de la potasse, ou de la soude avec de la potasse.

Extérieurement le cristal diffère du verre par sa densité, sa sonorité et par la réfraction de la lumière; cette propriété fait qu'on peut obtenir du cristal des effets de lumière grâce à la polissure et à la gravure. Le bon cristal doit se distinguer par sa limpidité et par l'absence de couleur, à moins que cette couleur n'y soit introduite à dessein.



UAND on dit que le siècle actuel est le siècle du fer et du verre, on caractérise parfaitement le rôle que le verre joue actuellement, conjointement avec le fer, et qu'il jouera à un degré supérieur encore à l'avenir. L'homme ne s'est jamais et nulle part contenté de pain seulement, et jamais il n'a eu pour but exclusif le seul perfectionnement technique. L'homme est toujours un artiste et il tend toujours à donner à tous les matériaux, dont il fait usage dans un but technique, le caractère de matériaux capables de recevoir une forme artistique, l'impression d'une idée.

Le verre servait déjà d'ornement aux anciens, mais on n'en faisait alors aucun usage technique. Vers la fin du XIX siècle, lorsque la production du verre eut pris possession de marchés importants, lorsque le verre eut reçu les destinations techniques les plus variées,—les artistes se vouèrent avec un entrain tout particulier au verre et au cristal, désireux d'en faire des matières destinées non seulement à la décoration artistique, mais pouvant former des oeuvres d'art indépendantes.

Des succès frappants ont déjà été atteints, mais ce n'est là qu'une faible partie de ce à quoi l'on peut s'attendre, lorsque la chimie, qui est déjà venue en aide aux artistes, aura étudié à fond la nature du verre et donnera le moyen de changer ses propriétés à volonté. Il faut dire que la production artistique moderne du verre est au plus haut point redevable aux fabricants français et surtout à E. Gallé de Nancy. Les fabricants français non seulement ont donné des formes toutes nouvelles aux productions en verre et en cristal, ont atteint des nuances d'une pureté étonnante dans la coloration de couches de couleur, et une beauté remarquable des facettes polies, mais ils ont réintroduit les procédés connus des anciens ou des chinois, et des procédés tout à fait nouveaux qui ont donné des résultats brillants.

Les productions de Gallé firent fureur aux expositions de Paris en 1889 et en 1900. Un des procédés les plus difficiles et en même temps les plus artistiques des travaux du verre est la sculpture en camée sur verre composé de plusieurs couches colorées. Un objet, par exemple un vase, est fait de plusieurs couches de verre coloré fondées ensemble; l'ornementation, parfois un tableau entier, est sculpté au moyen d'une tournette, tout comme les camées; on ôte ainsi progressivement les couches colorées de façon à en faire apparaître tantôt l'une tantôt l'autre, suivant les besoins du dessin. C'est un travail très minutieux et très difficile, à commencer par la préparation des couches colorées, qui doivent se dilater uniformément pendant que la température s'élève ou s'abaisse. Le célèbre vase de Portland du musée britannique témoigne que l'idée du verre en plusieurs couches (de deux couches) n'est pas neuve; elle a été développée par Gallé et par ses successeurs.

Le succès remporté par Gallé provoqua l'émulation des fabricants de verre; ils n'en restèrent pas aux résultats obtenus par Gallé et allèrent plus loin. Actuellement cette branche de l'art industriel compte dans chaque pays des travailleurs habiles, de véritables artistes dans leur genre, Dome et Rousseau en France, Webb en Angleterre, Lobmayr en Autriche, Köpping en Allemagne, Tiffany en Amérique.

Le meilleur et probablement le seul représentant du verre d'art en Russie est la manufacture Impériale. Elle a exposé tant du cristal poli incolore ou coloré, qui se distingue par ses formes élégantes, la beauté des facettes et un jeu remarquable, que du verre sculpté en camée. Quelques objets, parmi ces derniers, se distinguent par leur grandeur, et il faut remarquer que tous les travaux ont été exécutés à la main, tandis que les ouvriers étrangers ont souvent recours aux acides. Ce travail à la main est beaucoup plus lent et revient plus cher, mais aussi chaque objet a son caractère individuel, ce qui au point de vue artistique lui donne beaucoup plus de prix que n'en ont les objets faits chimiquement.

Notre patrie est encore pauvre en institutions artistiques; nos fabriques de porcelaine et de verre poursuivent ou bien exclusivement (presque toutes) ou presque exclusivement (un petit nombre) des buts commerciaux. Mais de nos jours, lorsque l'art descend des palais des souverains et des mécènes dans les maisons de simples mortels (ce qu'il doit faire s'il ne veut pas renoncer à tout avenir), les buts commerciaux ne doivent pas évincer les buts artistiques, il faut unir les uns aux autres.

Les fabriques privées ne sont pas toujours en état de suivre les nouveaux procédés, il ne sauraient faire progresser et perfectionner l'industrie d'art. Mais ces buts sont accessibles

aux manufactures Impériales. Marcher en tête des fabriques privées, leur servir de modèle, enfin influencer les goûts du public, voici, croyons-nous, leur tâche directe. De ce point de vue il paraît parfaitement compréhensible que les manufactures Impériales de porcelaine et de verre aient enrayé leur fabrication d'objets ordinaires et ne les mettent en tout cas pas en vente, d'autant plus qu'il ne convient pas aux manufactures Impériales, vu leur situation privilégiée, d'entrer en concurrence avec les fabriques privées sur ce marché, ce qui leur serait du reste difficile.

Mais nous ne comprenons pas pourquoi les manufactures Impériales ont tout à fait abandonné la vente de leurs productions aux particuliers. La diffusion d'objets vraiment artistiques ne nuirait en rien à l'activité artistique de ces manufactures et aurait sans doute une influence sur le développement des goûts du public.

Le fait que le public s'intéresse beaucoup aux oeuvres des manufactures Impériales peut être constaté d'après la promptitude avec laquelle les visiteurs de l'exposition ont acheté les quelques objets qui avaient été mis en vente au profit de l'exposition.

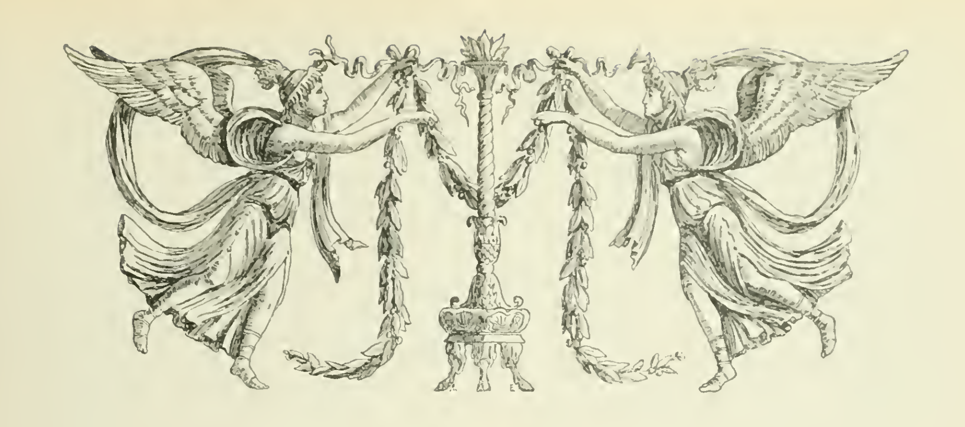
Nous savons de source sûre qu'on offrait des prix triples aux personnes qui avaient acheté ces objets. Et nous sommes certains qu'en ce cas non seulement la rareté, mais aussi les qualités des oeuvres des manufactures Impériales jouaient un rôle.

N. S.



БАЧЧІО БАНДИНЕЛЛИ.
ОРИГИНАЛЬНЫЙ РИСУНОКЪ.

BACCIO BANDINELLI.
DESSIN ORIGINALE



Терракота, майолика и фаянсъ на Исторической Выставкѣ предметовъ искусства въ С.-Петербургѣ 1904 г.



АЙОЛИКА, фаянсъ и терракота на Исторической Выставкѣ были представлены далеко не такъ богато, какъ фарфоръ *), и это, быть можетъ, просто потому, что на эти отрасли художественной керамики устроители выставки не обратили надлежащаго вниманія, такъ какъ, думается, въ Россіи имѣются художественныя собранія, которыя могли бы доставить не мало терракотовыхъ и фаянсовыхъ издѣлій художественной промышленности прошлыхъ вѣковъ.

Единственными представителями классической керамики на Выставкѣ являлись т. н. танагрійскія статуэтки изъ извѣстнаго собранія М. П. Боткина. Собирательное названіе «Танагръ» въ исторіи искусствъ носятъ терракотовыя стату-

*) По установившейся въ керамикѣ классификаціи, всѣ издѣлія изъ глины дѣлятся на двѣ обширныя группы, въ зависимости отъ степени проницаемости (порозности) вещества, точнѣе - обожженнаго черепа. Первая группа—съ черепомъ болѣе или менѣе пористымъ, присасывающимъ жидкости и имѣющимъ матовый изломъ; вторая группа—съ черепомъ компактнымъ, полуостекловившимся, не присасывающимъ жидкостей и имѣющимъ гладкій изломъ. Въ свою очередь, каждая изъ двухъ основныхъ группъ дѣлится на двѣ подгруппы, въ зависимости отъ того, покрытъ или не покрытъ черепъ глазурью. Получается такая, приблизительно, схема:

I. Черепъ пористый.

1. *Неглазурованныя издѣлія:*	2. *Глазурованныя издѣлія:*
Кирпичъ, черепица, плиты, фильтры, терракота [1]).	Люстрованныя издѣлія (античная посуда) [2]), простой или поливной фаянсъ (Steingut) съ прозрачной глазурью, эмалированный фаянсъ или майолика съ глухой глазурью, тонкій фаянсъ и опакъ или твердый тонкій фаянсъ, составляющій переходъ къ издѣліямъ съ плотнымъ черепомъ.

II. Черепъ сплошной, не пористый.

1. *Неглазурованныя издѣлія.*		2. *Глазурованныя издѣлія.*	
а) черепъ непрозрачный: каменный товаръ (grеs. Steinzeug).	б) Черепъ прозрачный: фарфоровый бисквитъ.	а) Черепъ непрозрачный: глазурованныя каменныя издѣлія	б) Черепъ прозрачный: фарфоръ всякаго вида.

[1]) Къ терракотамъ относится и такъ наз. сидеролитъ или хромолитъ, т. е. терракота, крытая лаковыми красками, бронзированная и пр.

[2]) Античныя керамическія издѣлія называются люстрованными тогда, когда черепъ ихъ покрытъ весьма тонкимъ, часто блестящимъ слоемъ желтоватой или черной землистой глазури, называемой люстромъ

этки, встрѣчающіяся чаще всего въ гробницахъ и принадлежащія къ драгоцѣннѣйшимъ произведеніямъ древнегреческой пластики, такъ какъ онѣ, изображая бытъ и нравы древней Греціи, даютъ представленіе о костюмахъ, играхъ, религіозныхъ обычаяхъ того времени. Кромѣ того, многія статуэтки представляютъ, несомнѣнно, копіи со знаменитыхъ въ древности, но нынѣ погибшихъ статуй. Названіе «Танагръ» статуэтки получили отъ древняго беотійскаго города Танагры, на мѣстѣ котораго ихъ больше всего было найдено *).

Какъ ни интересна, однако, коллекція Танагръ, фигурировавшая на Исторической Выставкѣ, она не могла дать полнаго представленія о характерѣ древнегреческой керамики; для такого представленія необходимы были еще вазы, которыми славилась особенно Аттика.



Въ теченіе среднихъ вѣковъ, предпочтительное употребленіе въ домашнемъ обиходѣ металлическихъ сосудовъ сильно мѣшало развитію художественной керамики, безконечно упавшей во всей Европѣ вмѣстѣ съ отжившей цивилизаціей Античнаго міра. Болѣе широкое примѣненіе стали находить издѣлія керамики въ церковномъ строительствѣ въ видѣ половыхъ плитъ и стѣнныхъ изразцовъ. Въ XIII вѣкѣ это производство достигло широкаго распространенія въ Англіи и Франціи. Въ то же время выдѣлывались кувшины и другіе предметы домашней утвари, подобные тѣмъ, которые до сихъ еще поръ изготовляются кустарнымъ способомъ въ Бретани. Черепъ издѣлій этого рода пористый, покрытый желтой, коричневой или зеленой металлической краской и свинцовой, прозрачной глазурью. Недостатокъ красокъ пополнялся скульптурными украшеніями (рельефными или вдавленными), въ видѣ маскероновъ, цвѣтовъ, фигуръ.

Толчекъ къ дальнѣйшему развитію европейской керамики былъ данъ съ Востока. Съ одной стороны, монашествовавшій рыцарскій орденъ Іоаннитовъ ввелъ при помощи плѣнныхъ персовъ-гончаровъ, производство фаянсовыхъ издѣлій на о-вѣ Родосѣ; съ другой стороны — арабы поселившіеся въ Испаніи, Сициліи и на прилегающихъ островахъ, ввели въ Европу фаянсовыя издѣлія съ прозрачною оловянной эмалью съ металлическими отблесками. Острова Малага и Балеарскіе были важнѣйшими центрами производства фаянса, который принято теперь называть испано-мавританскимъ.

Испано-мавританскій фаянсъ покрытъ всегда непрозрачной оловянной глазурью (правильнѣе—эмалью) бѣлой или желтоватой. Живопись очень разнообразна, преимущественно орнаментальнаго характера и исполнена чаще всего синей, рѣже зеленой, желтой и бурой красками, прелесть которыхъ усиливается отъ своеобразныхъ металлическихъ отблесковъ, зависящихъ, вѣроятно, отъ особыхъ металлическихъ люстръ, способъ нанесенія которыхъ въ настоящее время утерянъ.

Изъ испано-мавританскихъ издѣлій сохранились до настоящаго времени преимущественно блюда и плиты; вазъ дошло очень мало, изъ которыхъ самая знаменитая, такъ наз. Альгамбрская, достигаетъ 1,36 м. высоты.

На Выставкѣ испано-мавританскіе фаянсы были представлены блюдами изъ собранія кн. І. Лихтенштейна.

Послѣ изгнанія арабовъ изъ Испаніи, производство фаянсовъ въ этой странѣ продолжалось до конца XVI ст. Арабы же стали выдѣлывать фаянсы въ Сициліи, откуда это искусство перешло въ Италію, которая въ теченіе XV — XVI ст. заняла, безспорно, первое мѣсто въ керамикѣ всѣхъ европейскихъ странъ. Уже къ началу Ренессанса пользовались извѣстностью итальянскія издѣлія изъ красной глины, крытыя слоемъ бѣлой глины и прозрачной глазурью (такъ называемыя mezza-majolica) и подражавшія испано-мавританскимъ издѣліямъ. Въ XV ст. керамика Италіи вышла уже на самостоятельный путь и дала неподражаемые шедевры искусства.

Флорентійскіе керамисты Лука делла Роббіа и его племянникъ Андрей (Luca и Andrea della Robbia) прославились своими рельефными издѣліями. Большіе рельефы религіознаго содержанія работы Луки делла Роббіа отличаются благородствомъ композиціи, превосходной моделировкой и идеализаціей фигуръ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, собственно керамическая техника въ его произведеніяхъ достигла высокаго совершенства: при молочно-бѣломъ цвѣтѣ,

*) Снимки съ нѣкоторыхъ Танагръ изъ собранія М. П. Боткина были помѣщены въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» за 1902 годъ.

эмаль отличается теплотой, лежитъ ровнымъ слоемъ и не заплываетъ въ углубленія; тона красокъ (ихъ немного: зеленая, желтая, буро-фіолетовая и синяя) нѣжны и мягки.

Произведенія Андрея делла Роббіа по техникѣ не уступаютъ работамъ его дяди, но отличаются меньшей граціозностью.

Произведенія делла Роббіа сохранились больше всего въ церквахъ Италіи (особенно въ Тосканѣ), въ музеяхъ они рѣдки, въ частныхъ же коллекціяхъ чаще встрѣчаются поддѣлки самыхъ новѣйшихъ временъ.

Князь І. Лихтенштейнъ экспонировалъ на выставкѣ Мадонну съ Младенцемъ, работы Луки делла Роббіа; статуэтку мальчика съ бѣлкой, Мадонну съ Младенцемъ и сидящую фигуру епископа, работы Андрея делла Роббіа, наконецъ, головку отрока, исполненную учениками делла Роббіа.

Въ концѣ XV вѣка, издѣлія делла Роббіа и ихъ школы были смѣнены майоликами, явившимися первоначально какъ подражаніе мавританскимъ издѣліямъ и позаимствовавшими свое названіе отъ Майорки, одного изъ Балеарскихъ острововъ, извѣстныхъ фабрикаціей испано-мавританскихъ фаянсовъ, которые въ большомъ количествѣ продавались въ Италію.

Качества итальянскихъ старыхъ майоликъ обусловливались въ значительной степени способомъ ихъ производства: обожженная глина покрывалась слоемъ тугоплавкой, не растекающейся въ огнѣ оловянной (слѣдовательно — непрозрачной) эмали бѣлаго (рѣже синяго или бураго) цвѣта. По эмали писали красками (преимущественно синей и желтой); затѣмъ вся поверхность крылась тонкимъ слоемъ свинцовой прозрачной глазури, и уже послѣ того предметъ подвергался обжигу. Благодаря, съ одной стороны, нерастекающейся эмали, съ другой—слою прозрачной глазури, живопись итальянскихъ майоликъ отличается ясными контурами и замѣчательнымъ блескомъ красокъ.

Мотивы, которые выбирались итальянскими мастерами для живописи на майоликахъ, чрезвычайно разнообразны: отъ гротесковъ и арабесковъ до портретной живописи и миѳологическихъ сюжетовъ. Исполненіе отличается замѣчательной тщательностью и мастерствомъ, часто по композиціямъ знаменитыхъ художниковъ. Важнѣйшими центрами производства итальянскихъ майоликъ были: Каффаджіоло, Пезарро, Губбіо, Урбино, Кастели, Дерута и Фаэнца, отъ имени которой произошло и самое слово фаянсъ.

Итальянскія майолики удовлетворительно были представлены на Исторической Выставкѣ, впрочемъ, исключительно предметами изъ собранія кн. Лихтенштейна.

Изъ того же собранія на Выставкѣ фигурировалъ бюстъ святого изъ обожженной глины, представляющій также образецъ итальянской керамики эпохи возрожденія. Владѣльцемъ бюстъ этотъ приписывается Донателло, однако, по нашему мнѣнію, убѣдительныхъ основаній для этого не имѣется; большее, что можно утверждать съ увѣренностью, это вліяніе школы Донателло.



Къ КОНЦУ XVI в. производство итальянскихъ майоликъ пришло въ полный упадокъ. Подлинныя майолики въ настоящее время цѣнятся весьма дорого и въ продажѣ рѣдко встрѣчаются, зато нерѣдки новѣйшія поддѣлки.

Распространеніе по всѣмъ странамъ майоликъ Италіи вызвало въ XVI вѣкѣ стремленіе къ подражанію въ другихъ европейскихъ странахъ. Кромѣ того, многочисленные итальянскіе гончары появлялись то тамъ, то здѣсь, основывали фаянсовыя фабрики, служившія образцами для мѣстныхъ гончаровъ, и такимъ образомъ мало-по-малу возникали въ различныхъ странахъ свои національныя производства.

Наибольшій интересъ возбуждаетъ исторія французской керамики XVI—XVII вѣковъ.

Начавъ съ рабскаго и далеко не блестящаго подражанія итальянскимъ майоликамъ, французская керамика уже въ XVI в. представила двѣ замѣчательныя попытки къ оригинальному творчеству, попытки, не поведшія, правда, къ серьезнымъ результатамъ для европейской керамики, но внесшія въ сокровищницу европейскаго искусства замѣчательныя произведенія, возбуждающія и теперь всеобщее удивленіе.

Первая попытка — это такъ называемые фаянсы Генриха II. Эти прихотливыя произведенія, чрезвычайно своеобразныя.

дошедшія до насъ въ весьма ограниченномъ числѣ экземпляровъ и потому оцѣниваемыя въ продажѣ баснословно дорого, долгое время были окружены легендарной таинственностью: сначала ничего не знали объ ихъ происхожденіи *) и называли ихъ фаянсами Генриха II, такъ какъ на нѣкоторыхъ вещахъ встрѣчается монограмма этого короля. Затѣмъ ихъ стали называть фаянсами Уаронъ, по имени замка Oiron въ Пуату. Благодаря ошибочному розысканію одного автора (B. Fillon) создана была красивая легенда о благородной дамѣ Еленѣ Гангестъ, вдовѣ Артура Гуффье, которая, коротая свои дни вдовства въ замкѣ d'Oiron, занялась, при помощи своего секретаря Жана Бернара и гончара Франсуа Шерпантье, выдѣлкою знаменитыхъ теперь фаянсовъ, не поступавшихъ въ продажу и потому сохранившихся въ весьма ограниченномъ числѣ экземпляровъ—униковъ.

Въ настоящее время красивая легенда разсѣяна (благодаря работѣ Бонаффе): не изъ рыцарскаго замка d'Oiron и не изъ рукъ благородной дамы Елены Гангестъ и ея секретаря вышли возбуждающіе удивленіе фаянсы Генриха II, но сдѣланы они были въ скромной мастерской Ст.-Поршеръ обыкновенными, но, какъ доказываютъ произведенія, обладавшими ходожественнымъ вкусомъ мастерами-керамистами.

Въ большинствѣ случаевъ формы издѣлій Ст.-Поршеръ, видимо, скопированы съ драгоцѣнныхъ металлическихъ сосудовъ, точно также и украшенія носятъ архитектурный, не особенно свойственный глинянымъ продуктамъ, характеръ. Вещи Ст.-Поршеръ сдѣланы изъ желтовато-бѣлой глины, цвѣта слоновой кости и почти сплошь покрыты украшеніями изящнаго вкуса, выполненными, очевидно, желѣзомъ по мягкой еще глинѣ, подобно тому, какъ это дѣлается, напримѣръ, на кожаныхъ переплетахъ, въ видѣ арабесковъ, узловъ и перевивовъ, заимствованныхъ, повидимому, изъ типографскихъ и переплетныхъ узоровъ ренессанса и изъ ювелирныхъ орнаментовъ. Углубленія, полученныя на мягкомъ черепѣ, заполнялись потомъ окрашенной глиной (чернаго, темнобураго и краснаго цвѣтовъ), рѣзко выступающей на бѣлой эмали фона. Глазурь на издѣліяхъ Ст.-Поршеръ прозрачная свинцовая.

Наиболѣе ранія произведенія Ст.-Поршера вмѣстѣ съ тѣмъ и наиболѣе художественныя; меньшей художественностью отличаются вещи болѣе поздняго времени, исполненныя въ стилѣ барокко, еще позднѣе произведенія Ст.-Поршеръ сдѣлались довольно грубы и безвкусны. Впрочемъ, производство этихъ издѣлій своеобразныхъ, изящныхъ, но мало соотвѣтствующихъ керамическимъ формамъ и требовавшихъ кропотливаго труда, продолжалось очень недолго: быть можетъ не дольше, какъ въ продолженіе второй четверти XVI вѣка.

Маленькая ваза, бывшая на выставкѣ въ витринѣ гр. Е. В. Шуваловой, принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Ст.-Поршеръ. См. «Худож. Сокр. Россіи» т. II стр. 282, 287.

Несравненно большей извѣстностью, чѣмъ Ст.-Поршеръ, пользуется популярнѣйшій изъ керамистовъ Европы Бернаръ Палисси.



НОГОСТРАДАЛЬНАЯ жизнь Палисси, энергія, съ которой онъ поборолъ невѣроятныя препятствія, встрѣченныя при попыткахъ открыть составъ бѣлой итальянской эмали и описанныя имъ самимъ, давно уже сдѣлались достояніемъ христоматій, и потому мы не будемъ повторять здѣсь всѣхъ этихъ разсказовъ.

Бѣлесоватая эмаль итальянскихъ майоликъ не вполнѣ удавалась Палисси, за то производство разноцвѣтныхъ поливъ доведено имъ до высокаго совершенства. Перемѣшанныя часто на манеръ яшмы и мрамора, онѣ покрываютъ предметъ очень тонкимъ слоемъ, крѣпко пристаютъ къ тѣлу черепа и не затекаютъ въ углубленія. Составъ цвѣтныхъ эмалей Палисси неизвѣстенъ: знаменитый керамистъ, добившійся, путемъ невѣроятныхъ усилій и огромныхъ лишеній, блестящихъ результатовъ, скрылъ секретъ своего производства отъ всѣхъ, даже отъ своихъ родныхъ сыновей, скрылъ изъ принципа, изъ убѣжденія, что объявлять во всеобщее свѣдѣніе слѣдуетъ лишь такія практическія открытія, которыя пригодны къ поддержкѣ жизни и здоровья человѣка, но неразумно выдавать секреты какого нибудь декоративнаго мастерства, стоившіе изобрѣтателю большого труда: это ведетъ лишь къ вульгаризаціи

*) На нихъ обратили вниманіе только въ 1839 году.

и обезцѣненію мастерства. Однако, славѣ Бернара Палисси способствовали не столько цвѣтныя эмали, какъ тотъ жанръ, въ которомъ онъ сталъ украшать свои издѣлія—знаменитыя terre rustiques figulines. Это, по большей части, блюда, овальныя, довольно глубокія съ ободками, причемъ какъ ободки, такъ и середина блюдъ украшены горельефными изображеніями рыбъ, ящерицъ, лягушекъ, раковинъ, листьевъ, плодовъ, расположенныхъ безъ симметріи, но съ большимъ вкусомъ. Въ такомъ же родѣ украшались кувшины, кружки, бутыли. Въ такомъ же жанрѣ Палисси украсилъ гроты (grottes rustiques) въ садахъ Тюльери и другихъ замковъ *). Замѣчательно, что пластическія украшенія terres rustiques Палисси формовалъ съ натуры, заливая естественные предметы гипсомъ.

Въ послѣдніе годы своей жизни Б. Палисси дѣлалъ блюда съ рельефными орнаментами, арабесками и барельефными фигурами, изображающими библейскія и миѳологическія сцены.



ПОСЛѢ смерти Палисси его два сына нѣкоторое время продолжали работать въ томъ же родѣ, вѣроятно, съ остатками эмалей, изготовленныхъ еще отцемъ. Работы ихъ значительно уступаютъ работамъ отца.

Когда въ половинѣ XIX ст. опять пробудился интересъ къ старымъ фаянсамъ, работы Палисси стали цѣниться весьма дорого, и, какъ слѣдствіе этого, въ различныхъ странахъ Европы появились болѣе или менѣе удачныя подделки, настоящія же произведенія Палисси весьма рѣдко встрѣчаются теперь въ продажѣ.

На выставкѣ Палисси былъ представленъ единственнымъ предметомъ: блюдомъ, украшеннымъ въ жанрѣ terres rustiques, изъ собраній гр. А. В. Орлова-Давыдова.

Вліяніе Италіи на керамическое искусство Франціи раньше всего сказалось въ Нимѣ и Ліонѣ, но основанныя здѣсь итальянскими выходцами мастерскія не имѣли серьезнаго значенія и скоро прекратили свое существованіе. Важнѣе были фабрики, основанныя въ Неверѣ и Руанѣ въ концѣ XVI в. тоже итальянскими мастерами. Здѣсь производство не только стало быстро развиваться, но смогло вскорѣ освободиться отъ вліянія итальянскихъ образцовъ.

Толчокъ къ новому направленію былъ данъ съ Востока. Въ XVII вѣкѣ индо-голландская торговая компанія достигла высшаго своего развитія — она-то и наводнила Европу произведеніями восточной керамики, въ особенности — китайскими фарфоровыми издѣліями, сразу завоевавшими прочное положеніе на европейскихъ рынкахъ.

Чтобы конкуррировать съ китайскими товарами, чтобы удовлетворить новому вкусу публики, надо было фаянсовымъ мастерамъ отказаться отъ приѣвшихся уже итальянскихъ образцовъ. И Неверъ, и Руанъ начинаютъ подражать китайскому фарфору, сначала рабски, потомъ — свободно, вырабатывая собственный стиль, съ преобладаніемъ цвѣточнаго орнамента, хотя и фигурная живопись находила примѣненіе. Интересны Неверскіе фаянсы, расписанные бѣлой или желтой эмалью по синему фону или синей и оранжевой красками по бѣлому фону. Неверъ, впрочемъ, далеко не пошелъ: онъ сталъ наводнять Францію дешевымъ фаянсомъ, расписаннымъ пасторальными или вакхическими сценами сомнительнаго художественнаго достоинства; а когда съ наступленіемъ Великой Революціи здѣсь стали фабриковать «патріотическія тарелки», надъ фаянсами Невера былъ поставленъ крестъ.

Болѣе блестящую исторію имѣлъ фаянсъ руанскій.

Начавъ съ подражанія итальянскимъ майоликамъ, потомъ перейдя къ голландско-китайскому жанру, руанскій фаянсъ быстро освободился отъ всякихъ чужеземныхъ вліяній и выработалъ собственный своеобразный стиль. Въ основу орнамента былъ положенъ завитокъ, букеты являются ничѣмъ инымъ, какъ подробностью общей орнаментаціи. Богатые и сложные на видъ бордюры въ видѣ гирляндъ, ламбрекеновъ, кружевныхъ узоровъ составлены на самомъ дѣлѣ часто изъ одного—двухъ перемежающихся мотивовъ, острія которыхъ болѣе или менѣе выдвигаются радіально къ центру блюда, занятому центральнымъ орнаментомъ. Это такъ наз. *лучистый стиль* (Stule rayonnant). Позднѣе появились украшенія на манеръ кованныхъ желѣз-

*) Отъ grottes rustiques остались случайно одни обломки.

ныхъ рѣшетокъ (decor à ferronerrie), а въ серединѣ XVIII в. сказалось сильное вліяніе рококо съ нарушеніемъ симметріи декоративнаго орнамента; изъ мотивовъ особенно часто стали примѣняться факелъ или стрѣлы и колчанъ (décor a carquois) и еще чаще составленный изъ цвѣтовъ въ рогѣ изобилія (decore à la corne).

Руанскій фаянсъ лучшаго времени — одноцветенъ: сначала господствовалъ синій цвѣтъ, потомъ появился красный цвѣтъ (коралловый). Съ конца XVII в. явилась и полихромія.

На ряду съ Неверомъ и Руаномъ заслуживаетъ упоминанія еще одинъ центръ фаянсоваго производства во Франціи: Мустье (Moustier), городъ въ Южныхъ Альпахъ. Фаянсъ Мустье подражалъ сначала руанскому, но затѣмъ выработалъ собственный стиль орнамента, въ видѣ тонкихъ изящныхъ арабесокъ, среди которыхъ расположены въ граціозныхъ позахъ нимфы, сатиры, амуры и т. п. подъ изящными балдахинами и ламбрекенами. Весь орнаментъ, написанный, большею частью, одноцвѣтной синей краской, при замѣчательно блестящей, тонкой, молочно-бѣлой эмали, производитъ впечатлѣніе необычайной легкости, гармонирующей съ такими же мелкими и изящными формами самихъ предметовъ.

Живопись фаянсовъ всѣхъ трехъ упомянутыхъ выше керамическихъ центровъ—Невера, Руана и Мустье исполнена исключительно красками большого огня; на фаянсовыхъ же фабрикахъ, возникшихъ нѣсколько позднѣе въ Страсбургѣ и Марсели, работали по преимуществу муфельными красками: въ этомъ надо видѣть вліяніе фарфоровой живописи.

Одновременно съ Франціею производство фаянса развилось до громадныхъ размѣровъ и высокой степени совершенства въ Голландіи, гдѣ городъ Дельфтъ прославился своими издѣліями не меньше Руана, хотя въ художественномъ отношеніи фаянсъ дельфтскій долженъ быть поставленъ ниже руанскаго и это не смотря на то, что внѣшнія качества эмали на дельфтскомъ фаянсѣ выше, чѣмъ на руанскомъ, да и масса дельфтскаго фаянса доброкачественнѣе руанской. Зато жанръ голландскаго фаянса не высокаго художественнаго качества. Первоначально одноцветная живопись (синяго цвѣта) заимствовала мотивы изъ миѳологіи, исторіи или обыденной жизни. Но вскорѣ голландскіе мастера стали копировать китайскую живопись и въ такой степени привязались къ ней, что выработали особый китайско-голландскій жанръ, изображавшій каррикатурныя или фантастическія китайскія сценки, ничего, на самомъ дѣлѣ, не имѣвшія общаго съ китайской жизнью. Вмѣстѣ съ тѣмъ введена была и полихромія.

Любовь публики къ китайскимъ издѣліямъ при сравнительной ихъ дороговизнѣ обусловили широкое распространеніе голландскаго фарфора, жанру котораго стали подражать и въ другихъ странахъ.

Коммерческіе соображенія побудили голландскихъ фабрикантовъ фаянса довести дешевизну своихъ издѣлій до крайнихъ предѣловъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ художественное значеніе голландскаго фаянса свелось на нѣтъ и издѣлія Дельфта XVIII ст. не заслуживаютъ уже почти никакого вниманія.

Впрочемъ, въ XVIII ст. производство фаянса повсюду въ Европѣ стало быстро падать, французскій мягкій фарфоръ и саксонскій твердый отняли у фаянсовыхъ мастеровъ богатыхъ покупателей, а тонкій англійскій фаянсъ вытѣснилъ прежній эмальированный какъ голландскій, такъ и французскій фаянсъ изъ жилищъ среднихъ классовъ.



Нынѣ очень недавно появилось во вкусѣ старинныхъ фаянсовъ и майоликъ, стремленіе, которое быть можетъ не будетъ безплоднымъ.

Въ Германіи, на Рейнѣ, еще въ XVIII столѣтіи, развивалось производство каменной посуды (Steingut) — преимущественно кружекъ и кувшиновъ. Масса для этого рода издѣлій получается путемъ уплотненія въ обжигѣ огнеупорныхъ глинъ, богатыхъ тонкимъ пескомъ. Свойства каменной массы даютъ возможность украшать издѣлія изъ нея тонкимъ пластическимъ орнаментомъ. Такой богатый орнаментъ украшаетъ издѣлія Рейнскихъ гончаровъ, среди которыхъ въ XVI и XVII в. встрѣчались замѣчательные артисты своего дѣла. На исторической Выставкѣ княгиня Е. К. Кантакузина экспонировала обширную коллекцію нѣмецкихъ глиняныхъ кружекъ, правда, въ большинствѣ, не очень старыхъ, но дающихъ достаточное представленіе объ этого рода издѣліяхъ. Болѣе древняго происхожденія немногія

кружки, выставленныя кн. Лихтенштейномъ.

Производство каменной посуды развилось въ XVII в., помимо Германіи, и въ нѣкоторыхъ другихъ странахъ Европы: во Франціи, Голландіи, Англіи. Особенно въ послѣдней странѣ эта отрасль производства пріобрѣла не только большое экономическое значеніе, но и въ художественномъ отношеніи достигла высокой степени совершенства, благодаря, въ особенности, знаменитому въ исторіи керамики Іосіи Веджвуду, сыну одного гончара изъ Бурслема (род. 1730).

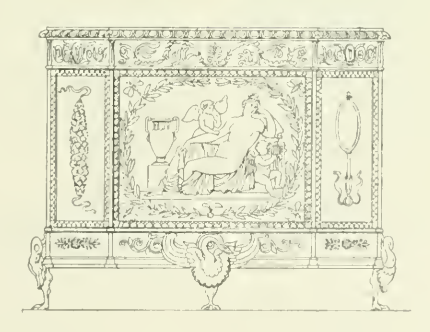
Веджвудъ, вводя въ огнеупорныя массы различные флюсы, способствующіе спеканію массъ до утери порозности, получилъ весьма тонкую каменную массу близкую къ фарфору какъ по своей плотности, такъ и по бѣлому цвѣту. Но Веджвудъ, не ограничиваясь бѣлой массой, сталъ изготовлять разнообразныя цвѣтныя массы, имитирующія различныя каменныя породы: базальтъ, яшму, мраморъ и др. Изъ этихъ-то цвѣтныхъ массъ Веджвудъ, основавшій въ компаніи съ капиталистомъ Бентлеемъ заводъ, названный Этруріей, фабриковалъ разнообразнѣйшія художественныя издѣлія отъ вазъ, статуй, бюстовъ и медальоновъ до серегъ, брошекъ, запонокъ. Вещи украшались богатымъ скульптурнымъ орнаментомъ въ строго классическомъ стилѣ. Особенной славой пользовался родъ издѣлій, носившихъ названіе жасперъ (jasper): это рельефы бѣлаго цвѣта или восковидные, подобно древнимъ камеямъ, чрезвычайно тонко исполненные на цвѣтномъ матовомъ (преимущественно голубомъ) фонѣ.

Веджвудъ оказалъ точно также большія услуги англійской гончарной промышленности улучшеніемъ другой отрасли производства, наиболѣе характерной для англійской керамики: въ производствѣ тонкаго фаянса, называемаго иногда (неправильно) непрозрачнымъ фарфоромъ.

Тонкій фаянсъ изготовляется изъ пластическихъ глинъ, отличающихся отъ обыкновенныхъ своей сравнительной бѣлизной, къ которымъ прибавляется кремень и кварцъ. Первоначально тонкій фаянсъ выдѣлывался только въ Англіи, гдѣ былъ улучшенъ Веджвудомъ. Славились особенно сервизы Веджвуда изъ массы цвѣта густыхъ сливокъ (cream-colour), расписанные зеленой краской и золотомъ (этотъ родъ жанра получилъ названіе queen's ware). Выдѣлка тонкаго фаянса распространилась по всей Европѣ. Однако художественное значеніе можно безпорно признавать только за издѣліями Веджвуда, которыя очень цѣнятся коллекціонерами, но давно уже поддѣлываются съ большимъ искусствомъ, иногда до неузнаваемости.

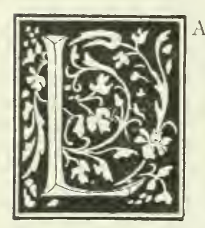
Историческая Выставка не давала возможности составить надлежащее представленіе о разнообразіи произведеній Веджвуда: экспонировались вещи случайно и въ очень ограниченномъ количествѣ, таковы напр. медальонъ изъ собранія Е. И. Выс. В. Кн. Елисаветы Θеодоровны, три медальона съ портретами Императрицы Екатерины II изъ собранія С. В. Корсакова и нѣкот. др.

Н. Спиліоти.





La terre cuite, la majolique et la faïence à l'exposition historique des œuvres d'art à St. Pétersbourg, en 1904.



A TERRE cuite, la majolique et la faïence n'étaient pas aussi richement représentées à l'exposition historique que la porcelaine *), peut-être parce que les organisateurs de l'exposition n'avaient accordé que peu d'attention à ces branches de l'art, car il est à supposer qu'il y a en Russie des collections qui auraient pu fournir un grand nombre d'œuvres des siècles passés en terre cuite et en faïence.

L'art céramique classique était représenté uniquement par les figures de Tanagra de la célèbre collection de M. P. Botkine. On sait que ces statuettes en terre cuite qu'on retrouve le plus souvent dans les sépultures de Tanagra, ancienne ville de Béotie, sont des monuments précieux de l'art grec, non seulement parce qu'elles nous peignent les mœurs et la vie des anciens, mais encore parce qu'elles étaient certainement souvent des copies de statues célèbres, disparues actuellement.

Malgré tout l'intérêt que présentent ces statuettes, en l'absence de vases, surtout de vases attiques, elle ne suffisent pas pour caractériser l'art céramique grec.

Au moyen âge, où l'on se servait pour les usages domestiques principalement d'objets métalliques, l'art céramique tomba en décadence. Des carreaux de faïence étaient cependant employés pour recouvrir le sol ou les murs des églises, surtout au XIII-me siècle, tant en Angleterre qu'en France. On fabriquait en même temps des cruches et de la vaisselle, pareille à celle qu'on produit encore de nos jours dans les districts ruraux de la Bretagne. La masse en est poreuse et on la recouvre d'une couleur métallique jaune, brune ou verte ou d'une couverte transparente de plomb. La pauvreté des couleurs était atténuée par des ornements en sculpture.

L'impulsion au développement ultérieur vint de l'Orient. L'ordre des chevaliers de St-Jean à Rhodes occupa des potiers persans qu'il avait captivé à la production d'objets en faïence et les Maures d'Espagne, de Sicile et des îles introduisirent une faïence couverte d'un émail d'étain transparent avec des reflets métalliques. La faïence hispano-mauritaine avait son centre aux îles de Malaga et aux Baléares. Cette faïence est toujours couverte d'un émail opa-

*) Voici la classification admise pour les objets de l'art céramique:

I. Masse poreuse

1. objets non enduits de couverte:	*2. objets enduits de couverte:*
Briques, tuiles, carreaux, filtres, terre cuite.	Objets lustrés (vaisselle antique), faïence ordinaire (Steingut), faïence émaillée ou majolique, faïence fine, formant le passage aux objets en masse compacte.

II Masse compacte, non poreuse.

1. objets non enduits de couverte:		*2. objets enduits de couverte:*	
a) masse opaque: gres, Steinzeug.	b) masse transparente, biscuit de porcelaine.	a) masse opaque: objets en grès enduits de couverte.	b) masse transparente porcelaine de toute sorte.

que d'étain blanc ou jaunâtre. La peinture est très variée, généralement ornementale, exécutée en couleur verte, jaune ou brune, dont la beauté est rehaussée par des reflets métalliques, dont le secret de fabrication est perdu.

Ces fabriques hispano-mauritaines nous ont principalement laissé des plats et des carreaux; peu de vases, dont le plus célèbre est celui de l'Alhambra, d'un mètre 36 cm. de hauteur. L'exposition disposait de plats de la collection du prince J. de Lichtenstein.

Après l'expulsion des maures d'Espagne, la production de la faïence y subsista jusqu' à la fin du XVI s. Les maures continuèrent la fabrication en Sicile, d'où cet art passa en Italie et ce pays occupa du XV au XVI s. sans contredit la première place en Europe au point de vue de l'art céramique. Au début de la renaissance les produits en terre glaise rouge, couvertes d'une couche de terre blanche et d'une couverte transparente (mezza-majolica),—imitations de l'art hispano-mauritain,—étaient déjà célèbres. Au XV s. la céramique italienne s'émancipa et créa des chefs-d'œuvres incomparables.

A Florence Lucca della Robbia et ses neveux Lucca et Andrea devinrent célèbres par leurs produits en relief. Les grandes pièces religieuses de Lucca se distinguent par la noblesse de leur conception, leurs figures idéalisees, le modelé admirable. Au point de vue de la technique ces œuvres sont également excellentes. Les œuvres d'Andrea sont moins gracieuses.

Les oeuvres des della Robbia se trouvent dans les églises de la Toscane, plus rarement dans les musées; les collections privées ne possèdent généralement que des contrefaçons tout à fait modernes. Le prince J. de Lichtenstein a exposé une Madone de Lucca della Robbia, (V. pl. 76) un garçon avec un écureuil, (V. pl. 77) une Madone et un évêque d'Andrea et une tête d'un adolescent, ouvrage de l'école des della Robbia.

Vers la fin du XV s. les oeuvres des della Robbia cédèrent la place à des majoliques imitées des produits mauritains, qui reçurent leur nom de l'île de Majorque, île qui exportait ses produits en Italie.

Les majoliques anciennes de l'Italie étaient recouvertes d'un émail d'étain peu fusible et opaque, généralement blanc, plus rarement brun ou bleu. La peinture s'exécutait sur cet émail en bleu ou en jaune et l'on recouvrait ensuite l'objet entier d'une mince couche de couverte transparente de plomb et le soumettait ensuite à la cuite. La peinture des majoliques italiennes se distingue par ses contours précis et par l'éclat de ses couleurs.

Les motifs qu'on choisissait étaient divers; c'étaient tantôt des grotesques ou des arabesques, tantôt des portraits ou des sujets mythologiques et religieux. L'exécution est très soignée et artistique.

La majolique italienne était assez bien représentée à l'exposition; tous ces objets provenaient de la collection du prince de Lichtenstein.

Le buste d'un saint, (St-Laurent?) en terre cuite peinte, de la même collection, qui figurait également à l'exposition, appartient à l'époque de la renaissance. Il n'est guère de la main de Donatello, mais l'influence de l'école de ce maître y est reconnaissable.

La décadence survint vers la fin du XVI s. Actuellement les produits authentiques italiens sont hautement estimés, mais rares; les contrefaçons sont fréquentes.

La diffusion des produits italiens provoqua au XVI s. l'imitation dans d'autres pays de l'Europe, et des potiers italiens fondèrent eux-mêmes des fabriques à l'étranger et facilitèrent ainsi la création d'industries nationales.

L'histoire de l'art céramique français du XVI au XVII s. est surtout intéressante.

La France débuta par une imitation servile des majoliques italiennes, mais au XVI s. déjà surgirent deux essais de créations originales, essais qui n'eurent, il est vrai, pas de résultat sérieux pour l'art européen, mais qui nous laissèrent des productions admirables.



LE PREMIER essai fut ce qu'on appelle les faïences de Henri II. Ces œuvres capricieuses et originales sont très rares et fabuleusement chères. On ne commença à leur accorder de l'attention qu'en 1839 et, ignorant leur histoire, on les appela faïences de Henri II à cause du monogramme de ce roi qui se trouve sur quelques pièces. On les appela plus tard faïences d'Oiron, d'après le château de ce nom au Poitou et l'on inventa une histoire qui attribuait ces œuvres à la châtelaine d'Oiron. Mais c'est à Saint-Porchaire et non pas au château d'Oiron que ces œuvres furent fabriquées.

Les formes de ces produits sont évidemment imitées d'œuvres en métal et l'ornementation porte un caractère architectural, étranger aux propriétés de la terre glaise. La couleur est d'un blanc jaunâtre et les objets sont entièrement recouverts d'arabesques, de filets et d'ornements, imités d'œuvres typographiques, de reliures et de la joaillerie de

la renaissance. Ces dessins sont faits à la manière des travaux de reliure, au moyen d'un instrument en fer dans la masse encore tendre et les rainures sont comblées au moyen de terre glaise noire, brune foncée ou rouge, contrastant avec le fond blanc. La couverte est transparente. Les œuvres les plus anciennes de St-Porchaire sont en même temps les plus artistiques. Les objets exécutés plus tard dans le style baroc sont moins artistiques et vers la fin les produits devinrent grossiers et de mauvais goût. Ce travail minutieux et peu conforme aux propriétés de la terre glaise ne dura que peu de temps, peut-être seulement le dernier quart du XVI siècle.

Le petit vase de la comtesse E. E. Chouwalow, qui figura à l'exposition, est une des plus belles oeuvres de St-Porchaire. (Voir «Les Trésors d'art en Russie» to. II p. 282. 287).

Bernard Palissy est un des maitres les plus populaires de la céramique. Sa vie si pleine de souffrances est connue de tous et les dificultés qu'il eut à vaincre en recherchant l'émail blanc italien, décrites par lui mêmes, se trouvent dans les chrestomathies; nous n'en parlerons donc pas.



CET émail blanchâtre ne lui réussissait pas complètement, mais les couvertes de couleur sont parfaites. Leur composition est inconnue parce que l'inventeur en cacha le secret même à ces fils, par principe, croyant que seules les inventions pratiques nécessaires à la vie doivent passer dans le domaine public et que les secrets d'un art décoratif ne peuvent, s'ils sont connus, que vulgariser et déprécier un art. Sa gloire est du reste dûe moins à l'émail de couleur qu'à sa manière de décorer ses cébèbres terres rustiques figulines. Ce sont géneralement des plats de forme ovale et assez profonds, dont les bords comme le milieu sont ornés de haut-reliefs, figurant des poissons, des lézards, des crapauds, des coquilles, des feuilles, des fruits, disposés sans symmétrie, mais avec beaucoup de goût.

Il décora de la même façon des bouteilles, des cruches ainsi que les grottes rustiques des Tuilleries et d'autres châteaux.

Pendant les dermières années de sa vie il couvrait ses plats d'arabesques et de bas-reliefs, figurant des scènes de la bible.

Les fils poursuivirent pendant quelque temps l'oeuvre du père, sans l'égaler.

Lorsque l'intérêt se porta de nouveau vers les vieilles faïences, vers 1858, les œuvres de Palissy furent recherchées et des imitations multiples commencèrent à se produire.

L'exposition disposait d'un seul plat de Palissy, dans le genre des terres rustiques, appartenant au comte A. V. Orloff-Davydoff.

Les fabriques fondées à Nimes et à Lyon par des italiens n'eurent que peu de durée, mais celles fondées à Nevers et à Rouen vers la fin du XVI s. conduisirent au développement et à l'émancipation de la céramique française.

L'impulsion pour une direction nouvelle vint de l'Orient. La compagnie indo-hollandaise inondait au XVII s. l'Europe de céramiques orientales, surtout de porcelaine chinoise, laquelle acquit immédiatement une position solide sur les marchés d'Europe. Nevers et Rouen commencèrent par imiter servilement les modèles chinois, mais ils créèrènt bientôt un style plus libre, dans lequel l'ornement floral dominait. Les porcelaines de Nevers ornées d'émail blanc ou jaune sur fond bleu, ou de couleur bleue ou orange sur fond blanc, sont intéressantes. Bientôt Nevers commença à inonder la France de faïence à bon marché ornée de scènes pastorales ou bachiques d'un goût artistique douteux, et les assiettes patriotiques de la Révolution mirent une fin à la renommée de Nevers.

Après avoir imité les majoliques italiennes et ensuite le genre chinois, la faïence de Rouen créa un style original. L'ornement est basé sur la boucle, les bouquets ne sont qu'un détail. Des bordures compliquées sous forme de guirlandes, de lambrequins, de dentelles se réduisent souvent à un ou à deux motifs, dont la pointe est dirigée vers le centre; c'est le style rayonnant. Plus tard surgirent les décors à ferronerie et vers le milieu du XVIII le rococo, accompagné d'asymétrie de l'ornement. Le flambeau et le décor à carquois et à flèches et plus souvent encore le décor à corne pleine de fleurs dominèrent.

La faïence de Rouen de la meilleure époque est d'une seule teinte, bleue, plus tard rouge, vers la fin du XVII elle devint aussi polychrome.

Moustier, ville dans les Alpes méridionales, est encore digne de mention. Sa faïence commença par imiter celle de Rouen, mais bientôt un style original fut élaboré, de fines élégautes arabesques, au milieu desquelles sont groupés des nymphes, des satyres, des amours sous d'élégants lambrequins. L'ornement, peint généralement à la couleur bleue et recouvert d'un émail brillant et très fin, est très léger et en parfaite harmonie avec les formes élégantes des produits.

La peinture de Nevers, de Rouen et de

Moustier est exécutée au grand feu; Strasbourg et Marseille employaient les couleurs de moufle.

La production de la faïence devint simultanément très importante en Hollande. Celle de Delft, supérieure quant à l'émail et à la pâte, est inférieure à celle de Rouen au point de vue artistique. La peinture exécutée en bleu tirait au début ses sujets de la mythologie, de l'histoire et de la vie de tous les jours; mais bientôt on commença à copier les motifs chinois et un style sino-hollandais naquit, dont les scènes n'ont rien de commun avec la vie chinoise telle qu'elle est.

L'engouement du public pour les produits chinois, d'un prix si élevé, favorisa la diffusion des produits hollandais et l'on se mit même à les imiter autre part.

Les intérêts commerciaux poussèrent les hollandais à fabriquer de la marchandise à bon marché, et les produits de Delft du XVIII s. ne méritent plus d'attention.

La production de la faïnce tomba en même temps partout en Europe, la porcelaine tendre de Sèvres et la porcelaine dure de Meissen attirant les acheteurs riches et la faïence fine anglaise remplaçant la faïence émaillée française et hollandaise.

En Allemagne, sur le Rhin, on commença dès le XVIII s. à fabriquer des cruches et des pots en grès (Steingut). La pâte est formée de terre glaise réfractaire au feu, riche en sable.

Les propriétés de la masse permettent de décorer les objets d'ornements plastiques fins. Ces ornements si riches embellissent les produits des potiers du Rhin du XVI et du XVII s., et parmi eux se trouvaient de véritables artistes. La collection de cruches allemandes que la princesse E. C. Cantacuzène a exposée était très instructive. (V. pl. 83).

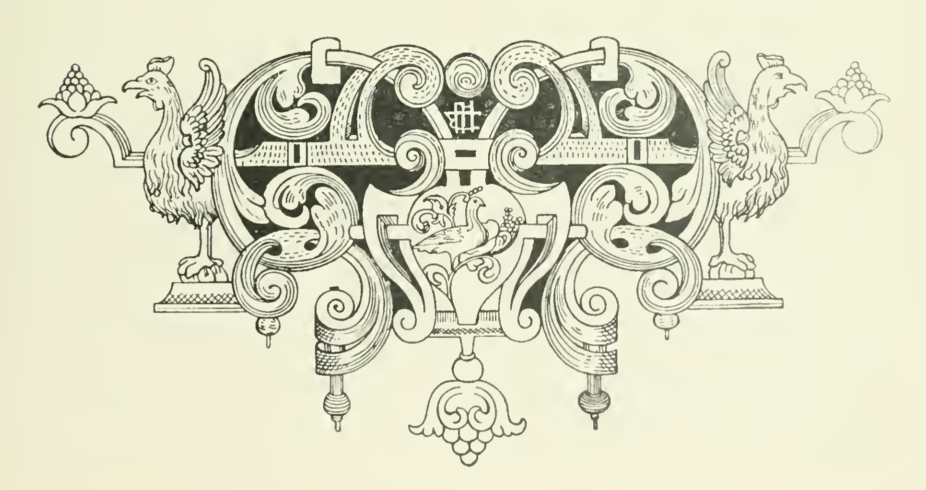
La production d'objets en grès se développa au XVII s. également en France, en Hollande et Angleterre. Dans ce dernier pays cette branche eut même une grande importance artistique, grâce à Josias Wedgewood, fils d'un potier, né en 1730.

Wedgewood obtint une masse très fine qui se rapproche de la porcelaine; il produisit aussi des pâtes colorées imitant le basalte, le marbre, le japse. Ces masses colorées lui servirent à fabriquer ses bustes, ainsique des médaillons et boutons. Les objets étaient richement décorés d'ornements dans le style classique le plus sévère. Surtout ses produits nommés «jasper» étaient célèbres; ce sont des reliefs blancs sur fond mat, surtout bleu.

Wedgewood améliora encore la fabrication de la faïence fine, qu'on appelle parfois porcelaine opaque. Surtout les services de couleur de crême, ornés de peinture vert et or, sont renommés. La fabrication de la faïence fine s'étendit en Europe, mais seule celle de Wedgewood a une importance artistique, et ses produits sont souvent imités à s'y méprende.

L'exposition historique ne donnait pas une idée suffisante de la diversité des produits de Wedgewood. Les objets exposés, comme le médaillon de la collection de S. Altesse la grande duchesse Elisabeth Féodorowna, et les trois médaillons avec le portrait de Catherine II, appartenant à G. V. Korsakow etc. étaient peu caractéristiques.

N. SPICIOTI.





Къ эскизу П. А. Федотова „Крестины".

Изъ собранія сенатора П. Г. Мякинина.

(См. приложеніе 93).

Имя Павла Андреевича Федотова (род. 22 іюня 1815 г.—ум. 14 ноября 1852 г.)— одно изъ самыхъ видныхъ въ исторіи русской живописи, хотя его носитель былъ только скромнымъ любителемъ-художникомъ. Талантъ въ высшей степени индивидуальный, онъ внесъ въ русскій жанръ новый духъ и намѣтилъ ему новыя цѣли. Федотовъ не пошелъ путемъ своихъ предшественниковъ, находившихся по большей части подъ вліяніемъ условныхъ образцовъ, созданныхъ иностранцами, изображавшими типы русскаго народа и общества въ первой половинѣ 19-го вѣка. Съ другой стороны, образы Федотова отличаются и отъ русскихъ, но исключительно потретныхъ, типовъ Венеціанова притомъ не чуждыхъ идеализаціи, характерной для романтическаго настроенія эпохи. Главныя произведенія Федотова возникли, какъ плодъ непосредственныхъ наблюденій надъ окружающей средой. Онъ впервые далъ въ своихъ картинахъ полные художественной правды типы вполнѣ національнаго характера. Это — творческія обобщенія родной дѣйствительности; они могли быть, конечно, портретами съ натуры, но выбранными такъ въ людской толпѣ, что, поистинѣ, являлись воплощеніемъ наиболѣе характерныхъ представителей и чертъ русскаго общества. Такимъ образомъ, П. А. Федотовъ есть истинный отецъ художественнаго реализма въ русской живописи, по крайней мѣрѣ, въ основныхъ чертахъ своего творчества.

Девяти лѣтъ не дожилъ Федотовъ до обновленія Россіи манифестомъ 19 февраля, но онъ лишній разъ подтверждаетъ правило, что великія событія исторіи возникаютъ на почвѣ настроеній и желаній, смутно или даже безсознательно переживаемыхъ общественною массой и составляющихъ давно ту нравственную атмосферу, которой она дышитъ. Мы не знаемъ общественныхъ и политическихъ взглядовъ Федотова, но есть много и прямыхъ и косвенныхъ указаній на то, что въ искусствѣ онъ видѣлъ не одну забаву глаза, но общественную силу, морально воспитательный факторъ.

Свои типы онъ объединялъ идеей и, не довольствуясь ограниченными средствами живописи, что касается разсказа, превращалъ свои картины въ выдающіеся эпизоды и отдѣльныя главы цѣлыхъ сатирическихъ поэмъ, дополнявшихъ для читателя характеристики его героевъ. Такова его извѣстная поэма, въ особенности популярная въ то время въ русской арміи: «Разсужденіе маіора», завершеніемъ которой является самая извѣстная его картина: «Сватовство маіора». Какъ въ фокусѣ стекла, собралъ авторъ въ «разсужденіи» маіора всѣ отрицательныя стороны до севастопольской Руси. Времена родятъ людей, и Федотовъ родился сатирическимъ талантомъ. Онъ младшій спутникъ въ созвѣздіи великаго творца «Мертвыхъ Душъ» и соратникъ піонера, проникнувшаго въ «темное царство». Онъ переполнялъ русскій живописный жанръ идейнымъ сатирическимъ разсказомъ и часто въ ущербъ высшимъ художественнымъ требованіямъ, но внесеніемъ идейно-литературныхъ элементовъ въ этотъ родъ живописи онъ положилъ начало новому періоду его развитія въ Россіи.

Типичныя черты творчества Федотова оказались сѣменами, въ высшей степени способными къ развитію. Упавъ на

подходящую общественную почву, они придали жанру въ Россіи новыя силы, которыя и помогли ему достигнуть широты присущихъ ему границъ.

Поучительна и полная трагизма личная судьба художника, всегда смѣявшагося на своихъ полотнахъ такимъ любящимъ и заразительнымъ смѣхомъ. Доведенный истощеніемъ силъ въ борьбѣ за полуголодное существованіе до психической болѣзни, буйнаго безумія, онъ погибаетъ его жертвой. Современники отнеслись къ его картинамъ сочувственно, съ большою похвалой, но ихъ сознанію еще было не подъ силу проникнуть въ будущее и оцѣнить въ талантливомъ любителѣ основателя новаго теченія въ искусствѣ. О его лишеніяхъ и борьбѣ они вспомнили, къ сожалѣнію, лишь надъ ранней его могилой.

Только шесть — семь законченныхъ картинъ (не считая повтореній и варіантовъ) оставилъ по себѣ Федотовъ. Все, что, кромѣ нихъ, дошло до насъ состоитъ изъ сепій, акварелей, маленькихъ этюдовъ и портретовъ акварелью, масляными красками, рисунковъ и набросковъ карандашемъ. Въ этихъ черновыхъ подготовительныхъ работахъ и произведеніяхъ случайнаго характера не мало интереснаго, отмѣченнаго яркимъ талантомъ, но въ нихъ часто слишкомъ много незаконченаго внутренно, условнаго и карикатурно-рѣзкаго. Это большей частью или не достигшіе развитія зародыши будущихъ художественныхъ организмовъ, или случайные обрывки мыслей, уцѣлѣвшіе отъ воплощенныхъ уже творческихъ идей, какъ щебень и щепа отъ возведеннаго зданія. Тѣмъ больше интереса можетъ представлять для всѣхъ, цѣнящихъ талантъ Федотова, знакомство съ однимъ мало извѣстнымъ его произведеніемъ, въ которомъ творческая мысль уже достигла художественной зрѣлости, образы прояснились и изъ броженія случайныхъ элементовъ возникаютъ уже формы настоящаго, серіознаго произведенія искусства. Мы имѣемъ въ виду эскизъ Федотова масляными красками «Крестины», принадлежащій Сенатору П. Г. Мякинину (въ Петербургѣ). Эскизъ (разм. 24½×17 см.) былъ пріобрѣтенъ П. Г. Мякининымъ въ 1876 г. въ Казани у товарища П. А. Федотова по полку Н. Н. Лосева, получившаго этотъ эскизъ въ даръ отъ самого художника. Пользуясь любезнымъ разрѣшеніемъ П. Г. Мякинина, мы предлагаемъ здѣсь изображеніе и описаніе этого произведенія Федотова.

Въ убогой комнатѣ — жилищѣ бѣднаго чиновника происходятъ приготовленія къ крестинамъ. Старый, небритый дьячекъ, съ рѣдкими сѣдыми волосами, заплетенными въ косичку, въ коричневомъ пальто съ рыжимъ мѣховымъ воротникомъ, ставитъ на покрытый бѣлою салфеткою столикъ блестящую оловянную купель. Рядомъ съ дьячкомъ хлопочетъ у столика старушка просвирня. На ней черный повойникъ и черное же платье съ желтыми крапинками; сверху надѣтъ синій шугай съ сѣрымъ мѣховымъ воротникомъ. Въ одной рукѣ она держитъ пачку восковыхъ свѣчей, въ другой деревянную чашечку съ ладономъ, чтобы раскуривать кадило, висящее на ея рукѣ; подъ мышкой у нея какой-то бѣлый округлый предметъ (свернутый кусокъ холста?). Но вниманіе дьячка и просвирни въ данную минуту отвлечено всецѣло въ сторону. Позабывъ о цѣли своего прихода, оба плотоядно, съ какимъ-то умиленіемъ смотрятъ на дверь, въ которой появилась старая кухарка, держа въ одной рукѣ тарелку съ сѣроватой горкой какого-то яства, а въ другой половину каравая. Она старается спасти заманчивый кусокъ отъ осаждающихъ ее дѣтей: мальчика въ красной рубашкѣ и дѣвочки въ лиловомъ платьицѣ. Поведеніе дѣтей, повидимому, не находитъ одобренія у дьячка, и въ глазахъ его, кажется, мелькаетъ опасеніе за судьбу каравая. Лицо просвирни озаряется довольствомъ при мысли о близкомъ угощеніи, и она, должно быть, вслухъ выражаетъ свои чувства. Въ углу комнаты на этой сторонѣ картины виденъ низкій темный шкафъ, а на первомъ планѣ стулъ, съ котораго свѣсился углами развернутый платокъ; въ платкѣ — риза для священника съ золотыми, красными и синими разводами. Въ правой сторонѣ картины, на кровати подъ ситцевымъ пологомъ, пестрѣющимъ голубыми и оранжевыми цвѣтами, сидитъ сама родильница съ изможденнымъ желтымъ лицомъ, въ прозрачномъ чепцѣ, въ розовато-лиловомъ платьѣ и въ красномъ платкѣ. Одной рукой подъ платкомъ она держитъ у полуобнаженной груди новорожденнаго, другую съ упрекомъ протягиваетъ въ сторону мужа. Подгулявшій чиновникъ въ сѣромъ верхнемъ плащѣ, въ черномъ вицмундирѣ, и табачныхъ брюкахъ, въ поношенномъ цилиндрѣ набекрень, уже утратилъ увѣренность въ движеніяхъ; стараясь выполнить передъ супругой замы-

сл[illegible]атое антраша, онъ съ торжествомъ потрясаетъ бутылками шипучаго въ высоко-поднятыхъ рукахъ. Около кровати съ одной стороны стоитъ, небольшой столикъ, а съ другой красный стулъ, съ чернымъ клеенчатымъ сидѣньемъ; на немъ поставлено корытце, а на спинкѣ повѣшено полотенце. На первомъ планѣ, передъ стуломъ изображена желѣзная печь съ уходящей вверхъ трубой, отгороженная отъ кровати желѣзнымъ предохраняющимъ листомъ. Въ печкѣ виденъ среди краснаго отблеска пламени черный чугунчикъ; онъ отбрасываетъ темное пятно тѣни на открытую печную дверку; бѣлый чайникъ разогрѣвается на печкѣ. Узкая полоска холста направо отъ печной трубы осталась недописанной. Стѣны въ комнатѣ имѣютъ грязный, слегка зеленоватый цвѣтъ, деревянный полъ—свѣтло-желтоватый, закопченный потолокъ выраженъ коричневатымъ тономъ. Первопланныя фигуры написаны сильнѣй, остальныя въ полутонѣ.

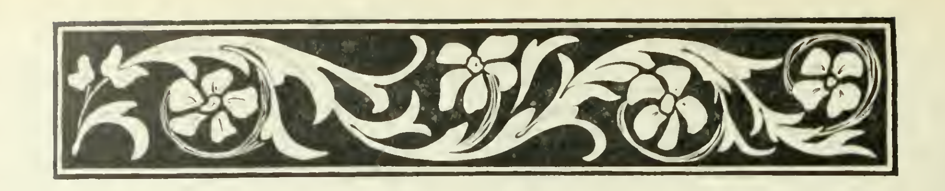
Весь эскизъ представляетъ то типично-мягкое и пріятное сочетаніе тоновъ, которымъ отличаются всѣ извѣстныя картины Федотова. Особенно живое по краскамъ и гармоничное пятно образуетъ главная группа: просвирня въ синемъ шугаѣ и черномъ повойникѣ и сѣдой дьячекъ въ коричневой шубѣ. Ихъ лица и одежды вмѣстѣ съ свѣтлыми тонами выцвѣтшаго мѣха и бѣлою салфеткой на столѣ образуютъ очень тонко разсчитанное сочетаніе, колоритный жизненный характеръ котораго особенно выигрываетъ отъ контраста съ блескомъ металлической купели. Этотъ маленькій эскизъ, въ которомъ художникъ лишь общими мазками въ главныхъ чертахъ намѣтилъ свою мысль, тѣмъ не менѣе полонъ выраженія. Характерны, понятны и краснорѣчивы даже едва тронутыя кистью лица задняго плана. Участіе каждаго въ приготовленіяхъ къ крестинамъ выражено въ формѣ, которая наиболѣе для него типична. Но верхъ выразительной типичности и правды представляютъ дьячекъ и просвирня. И въ данномъ случаѣ художникъ, очевидно, какъ во всѣхъ своихъ главныхъ картинахъ, бралъ типы цѣликомъ изъ жизни. Мы знаемъ, какъ долго и упорно искалъ Федотовъ въ окружающей его людской толпѣ, сливаясь самъ съ ея потокомъ, типовъ для своихъ картинъ, удовлетворяясь лишь тогда, когда образъ, подмѣченный въ натурѣ, выяснялъ ему вполнѣ обликъ, смутно возникавшій въ его воображеніи, вмѣстѣ съ замысломъ картины. Очевидно, и главные типы для эскиза «Крестинъ» взяты цѣликомъ съ натуры, другіе лишь намѣчены въ общихъ чертахъ и ожидаютъ еще очереди, чтобы перелиться въ формы окружающей жизни. Интересно въ этомъ случаѣ свидѣтельство владѣльца эскиза П. Г. Мякинина. Дьячекъ въ эскизѣ Федотова всегда казался ему живымъ портретомъ заштатнаго дьячка изъ церкви на Андреевскомъ рынкѣ. П. Г. Мякининъ съ дѣтскихъ лѣтъ еще помнитъ, какъ этотъ дьячекъ, въ томъ же коричневомъ пальто, приходилъ по воскресеньямъ въ 3-ю Петербургскую гимназію помогать за обѣдней. Если даже это сходство — случайность, то тѣмъ ярче выступаетъ глубокая жизненная правда образовъ, созданныхъ Федотовымъ въ этомъ эскизѣ, и мысль, что они взяты цѣликомъ изъ жизни получаетъ еще большее вѣроятія. Нельзя также не замѣтить, что движеніе всѣхъ фигуръ, то порывистое и рѣшительное, то невѣрное и едва замѣтное, передано съ тѣмъ же совершенствомъ, какъ и въ «Сватовствѣ маіора» и въ другихъ картинахъ Федотова. Въ иныхъ отношеніяхъ эскизъ представляетъ даже шагъ впередъ сравнительно съ прежними произведеніями Федотова. Все изображеніе отличается бо́льшей простотой; интересъ внутренно сосредоточился на одной главной группѣ просвирни и дьячка, для которой остальныя фигуры и детали служатъ какъ бы дополняющимъ и объяснительнымъ фономъ. Такимъ образомъ, эскизъ выигралъ въ цѣльности впечатлѣнія, правдѣ и художественности. Въ то же время въ немъ нѣтъ уже и чертъ искусственной, ходячей назидательности и массы пояснительныхъ деталей, которыми Федотовъ подъ вліяніемъ Гогарта переполнялъ первыя свои произведенія. Въ эскизѣ представлена простая, жизненная и наивная сцена даже съ идиллическимъ оттѣнкомъ, благодаря участію дѣтей, приступающихъ къ ворчуньѣ-кухаркѣ. Даже опьянѣвшій чиновникъ въ контрастѣ съ раздраженіемъ своей супруги вызываетъ скорѣе улыбку юмора, чѣмъ осужденіе. Сатирикъ-моралистъ Федотовъ незамѣтно для себя постепенно превращается въ настоящаго художника, наблюдателя жизни и ея поэта.

По свидѣтельству И. И. Лосева, эскизъ написанъ Федотовымъ въ 1851 г. Есть основанія думать, что Федотовъ исполнилъ его какъ проектъ будущей картины. Въ ней художникъ, судя по этому

эскизу, хотѣлъ выразить черты глубокаго, наивнаго комизма на сѣромъ и почти трагичномъ жизненномъ фонѣ. Безъ сомнѣнія, новая картина была бы одинмъ изъ лучшихъ произведеній Федотова, началомъ художественно зрѣлаго періода въ развитіи его таланта. Но смерть на этотъ разъ явилась по истинѣ безжалостнымъ врагомъ силы творческой, созидающей. Тѣмъ больше цѣнности получаетъ незаконченный, но чрезвычайно выразительный эскизъ изъ собранія П. Г. Мякинина. Невольно хочется поставить этотъ маленькій бѣгло и небрежно замазанный кусокъ холста въ одинъ рядъ съ самыми законченными лучшими произведеніями П. А. Федотова.

Н. Романовъ.





Успенскій соборъ въ Звенигородѣ.

(См. его изображеніе въ № 5 за текущій годъ, стр. 106, гдѣ подпись поставлена ошибочно).

Звенигородскій Успенскій соборъ принадлежитъ къ числу рѣдкихъ памятниковъ древняго русскаго церковнаго зодчества.—Время построенія этого храма въ точности неизвѣстно. «Ни лѣтописи говоритъ покойный И. М. Снегиревъ, ни грамоты, ни настѣнныя надписи не сообщаютъ намъ положительныхъ свѣдѣній о времени построенія этой соборной церкви въ Звенигородѣ; одно безотчетное преданіе приписываетъ ея сооруженіе великому князю Всеволоду Ярославичу, умершему 1093 г., когда еще о Москвѣ и помину не было. Сомнительно, чтобы онъ среди нестроенія на Руси, среди распрей своихъ съ родственниками и набѣговъ Половецкихъ, успѣлъ соорудить храмъ на сѣверовостокѣ ея, еще рѣдко населенномъ и мало извѣстномъ на югѣ. Достовѣрнѣе признать можно первымъ храмоздателемъ князя Всеволода III Георгіевича, сына в. кн. Юрія Долгорукаго; ибо въ сѣверной Руси онъ былъ сильнѣе своего брата вел. кн. Андрея Боголюбскаго. Тогда уже огласилось въ русскомъ мірѣ бытіе Москвы, или Москова, славились чудныя каменныя соборныя церкви во Владимірѣ съ 1158 г., Переславлѣ съ 1170 г., Ростовѣ съ 1213 г. Но говоря о сооруженіи Всеволодомъ собора въ Звенигородѣ, не должно забывать, что соименный ему городъ тогда находился въ Кіевскомъ и Червенскомъ княжествахъ» [1]. Здѣсь, однако, И. М. Снегиревъ заблуждается относительно Московскаго Звенигорода,—о послѣднемъ въ лѣтописяхъ первое упоминаніе находимъ лишь въ 1328 г. (по духовному завѣщанію вел. кн. Ивана Даниловича Калиты, второму его сыну Ивану Ивановичу назначены были въ удѣлъ Звенигородъ и Руза въ 1328 или 1331 году).—Подъ 1086-мъ годомъ, т. е. въ княженіе великаго князя Всеволода Ярославича, въ лѣтописи, дѣйствительно, говорится о Звенигородѣ, но не о Московскомъ, а о Галицкомъ.—Не упоминаютъ лѣтописи о Звенигородѣ Московскомъ, до 1328 года, очевидно, потому, что онъ не игралъ видной роли въ событіяхъ того времени, и если бы въ немъ тогда былъ каменный храмъ, то его построеніе лѣтописецъ отмѣтилъ бы какъ это мы и видимъ относительно первыхъ соборныхъ церквей почти во всѣхъ городахъ Владиміро-Суздальскаго и Московскаго великаго княжества до XIV столѣтія. Лишь въ послѣдующее время, съ расширеніемъ обще-государственныхъ интересовъ, событіе построенія церквей отошли на второй планъ. Вотъ почему не упомянуто въ лѣтописяхъ время построенія Успенскаго собора въ Звенигородѣ,—онъ построенъ, несомнѣнно, лишь въ концѣ XIV столѣтія.—Почти съ увѣренностію можно сказать, что храмоздателемъ Успенскаго собора въ Звенигородѣ былъ третій удѣльный князь Звенигородскій Юрій Дмитріевичъ (1389—1434 гг.), сынъ вел. кн. Дмитрія Іоанновича Донского, тотъ самый, который построилъ соборный храмъ Саввина-Сторожевскаго монастыря и соборъ въ Троице-Сергіевской Лаврѣ надъ мощами преподобнаго Сергія. Существовавшій въ Успенскомъ соборѣ придѣлъ во имя великомученика Георгія (на мѣстѣ діаконика) подтверждаетъ предположеніе, что строителемъ храма былъ кн. соименный св. великомученикомъ. Но изъ двухъ звенигородскихъ кн.—Юрьевъ—позднѣйшій, Юрій Ивановичъ (1505—1533), проживая въ Дмитровѣ, не имѣлъ поводовъ строить соборъ въ близкомъ къ Москвѣ Звенигородѣ, который скорѣе числился за нимъ лишь для доходовъ.—Вѣроятно князь Юрій Дмитріевичъ, построивъ Успенскій соборъ въ Звенигородѣ, соорудилъ въ немъ и Георгіевскій придѣлъ.—По ар-

хитектурѣ Успенскій Звенигородскій соборъ напоминаетъ Саввинскій соборный храмъ и соборъ Троицкой Лавры.

Успенскій соборъ въ Звенигородѣ составляетъ четыреугольникъ съ тремя алтарными полукружіями, длиною въ 9 саж., шириною въ 6 саж.—Четырехскатная кровля храма прежде была крыта гонтомъ, а глава черепицею, въ настоящее же время онѣ крыты желѣзомъ.—Зданіе сложено изъ крупнаго бѣлаго камня; на наружныхъ стѣнахъ храма по четыре приставныя тонкія полуколонки, которыя, оканчиваясь капителями съ откосами, образуютъ по три арки. Между верхними и нижними окнами (окна собора—одни древнія узкія и длинныя, другія—широкія съ дугообразными перемычками) на сѣверной стѣнѣ храма—тройной поясъ изъ бѣлаго камня съ высѣченнымъ на немъ орнаментомъ.—Входныхъ дверей въ церковь трое, всѣ онѣ древнія.

Внутри собора на четырехъ столбахъ лежатъ арки, поддерживающія своды и куполъ. У западной стѣны хоры, гдѣ хранится иконостасъ (письмо иконъ XVIII вѣка) бывшаго Георгіевскаго придѣла. Иконостасъ Успенскаго храма пяти-ярусный, XVII вѣка, посредственнаго письма. Что же касается мѣстныхъ иконъ—Успенія Богоматери, Владимірской иконы Божіей Матери и Живоначальной Троицы, то всѣ онѣ, можетъ быть, и современны построенію собора (конецъ XIV в.) [2]), но записаны.—Интересны древнія царскія двери съ городками и столпцами, обложенныя басемнымъ серебромъ. Предъ иконостасомъ виситъ мѣдное паникадило (съ двуглавымъ орломъ) XVII вѣка.

Въ Успенскомъ соборѣ позади иконостаса сохранились древнія фрески. «Изъ Звенигородскихъ фресковъ, говоритъ И. М. Снегиревъ, укажемъ на два извѣстныя намъ, позади мѣстныхъ иконъ Успенія Богоматери и Св. Троицы. Первый изображаетъ двухъ святыхъ мужей, повидимому пророковъ, одного съ хартіею въ рукахъ; другой—Ангела въ плащѣ, или мантіи съ шишакомъ на головѣ, похожимъ на фригейскую шапку; держа въ одной рукѣ хартію, другою касаясь чела своего, онъ, кажется, обращаетъ рѣчь къ стоящему предъ нимъ святому старцу съ согбенными на персяхъ руками и съ поникшею головою. Твердый и смѣлый рисунокъ этихъ фресокъ принадлежитъ византійской школѣ. Надписи на хартіяхъ могли бы указать намъ значеніе сихъ изображеній и вѣкъ художества, если бы нѣкоторыя буквы не изгладились и если бъ не трудно было съ точностью прочесть всю надпись; но сколько можно разобрать, то содержаніе ихъ заимствовано изъ св. Писанія и отеческихъ книгъ. Первыя два лица пророки; начертаніе на хартіи содержитъ въ себѣ пророчество объ Іисусѣ Христѣ. Явленіе Ангела св. мужу сопровождается возвѣщеніемъ, начертаннымъ на хартіи: «Туне убо сѣдиши в пещерѣ ср...». По сравненію съ славянскими азбуками разныхъ вѣковъ, надписи сіи относятся къ концу XIV столѣтія... [3]). Съ этимъ описаніемъ фресокъ интересно сопоставить описаніе ихъ, сдѣланное арх. Леонидомъ, который говоритъ: «я просилъ священника показать мнѣ уцѣлѣвшія фрески; крайнія мѣстныя иконы были отодвинуты въ сторону боковыхъ дверей, и глазамъ моимъ представились изображенія, вообще довольно хорошо сохранившіяся, что можно было всего ближе объяснить послѣднею ресторвраціею этого собора въ царствованіе Михаила Θеодоровича. По внимательномъ отноосмотрѣ изображеній, я посвятилъ нѣсколько времени прочтенію написаннаго на свиткахъ, находящихся въ рукахъ одной изъ двухъ фигуръ на каждой фрескѣ, и успѣлъ прочесть эти надписи почти всѣ. По моимъ заключеніямъ, на правомъ столбѣ изображенъ царевичъ Іоасафъ, поучаемый старцемъ Варлаамомъ истинамъ Христовой вѣры. Извѣстно, что старецъ (инокъ) Варлаамъ проникъ въ теремъ царевича подъ видомъ купца, но во время бесѣды по просьбѣ царевича, скинувъ верхнее одѣяніе, явился въ своемъ настоящемъ, т. е. иноческомъ образѣ, въ какомъ онъ и представленъ на этой фрескѣ. Царевичъ Іоасафъ изображенъ стоящимъ предъ нимъ въ царскомъ одѣяніи съ зубчатой тіарой на головѣ. На свиткѣ старца Варлаама надпись, дѣйствительно, довольно стерта, но, очевидно, не столько отъ времени, сколько отъ неискусства силившихся разобрать ее: для проясненія буквъ они усиленно и неоднократно протирали ее, но яснѣе не сдѣлали достаточно. Присматриваясь долго и внимательно, я прочелъ надпись: «Повѣда отрочати, бисеръ (или бисеры) безцѣнный (или безцѣнные) еже (или же) есть Христосъ и зрю тя глубину внимательною вѣрою Христу...». На фрескѣ лѣваго столба изображена бесѣда пр. Пахомія съ Ангеломъ, представшимъ предъ нимъ въ схимническомъ образѣ (мантіи, куколѣ и аналавѣ).—На хартіи, держимой въ рукахъ Ангела, написано содержа-

ніе бесѣды: «Ангелъ нѣкій явися Пахомію, и рече ему: еже о себѣ исправилъ еси, уише, туне убо сѣдиши въ пещерѣ сей и зря...» [4]).

При Успенскомъ соборѣ была прежде небольшая деревянная колокольня, но она уже лѣтъ сто тому назадъ замѣнена существующею и въ настоящее время кирпичною.

Въ заключеніе нелишне замѣтить, что мѣстоположеніе Успенскаго собора очень живописно, и отъ него открываются восхитительные виды.—Противъ юго-западной стороны собора—уцѣлѣли развалины Звенигородскаго дворца удѣльныхъ князей, существовавшаго еще въ 1680 году, когда онъ, принадлежа титулярному епископу Звенигородскому Никитѣ, назывался домомъ Архангельскаго архіерея (который состоялъ при Московскомъ Архангельскомъ соборѣ). Въ 1873 году архим. Леонидъ видѣлъ здѣсь «лишь груды бѣлаго камня, поросшаго травою забвенія, изъ подъ которой видны части карнизовъ, оконныхъ наличниковъ и вообще остатки каменной рѣзи, (?) искусства, еще процвѣтавшаго у насъ и въ XVII стол.» [5]).

[1]) Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества. Составлена А. Мартыновымъ. Текстъ М. И. Снегирева. Изданіе 3-е М. 1852 г. Годъ первый. Стр. 88—89.

[2]) См. статью архимандрита Леонида: «Звенигородъ и его соборный храмъ съ фресками», помѣщенную въ «Сборникѣ на 1873 г., изд. Обществомъ Древне-русскаго искусства при Моск. Румянцевскомъ музеѣ» стр. 115.

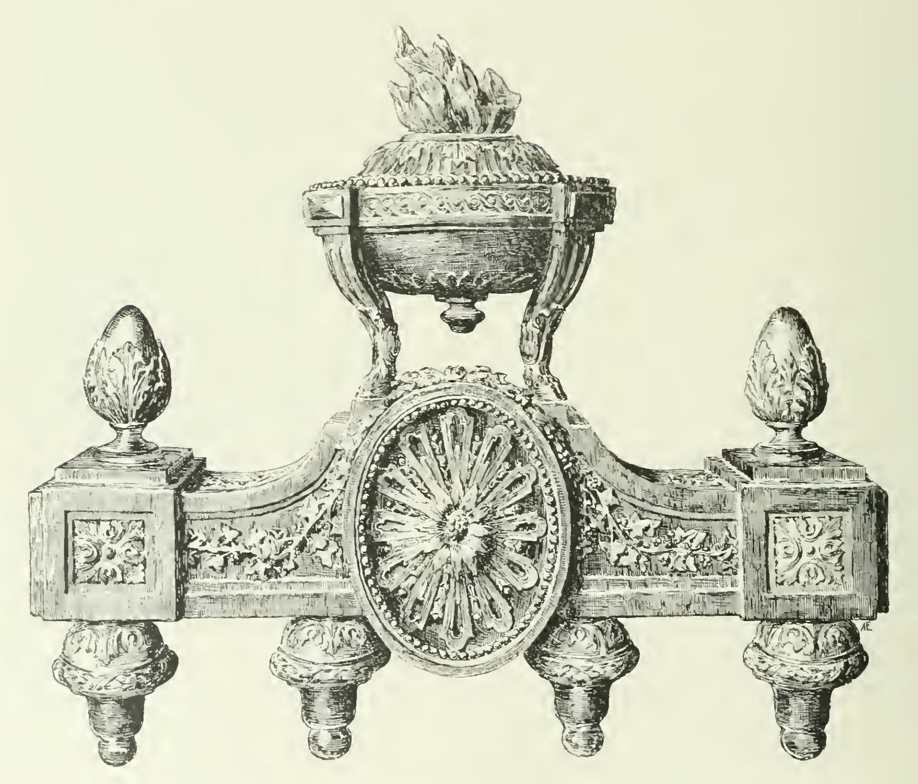
[3]) Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества... Годъ первый. М 1852 г. Стр. 95—96.

[4]) См. вышецитованную статью архим. Леонида въ «Сборникѣ (на 1873 г.) Общ. Древнерусск. искус.», стр. 115—116.

[5]) Тамъ же стр. 116.

АЛЕКСАНДРЪ УСПЕНСКІЙ.

Москва 1904 г. 16 апрѣля.



Бронзовый золоченый каминный таганъ изъ Большого дворца въ Павловскѣ, бывшій на „Исторической выставкѣ предметовъ искусства" 1904 г.

Chenet en bronze doré provenant du grand palais de Pavlovsk. Exporition rétrospective des euvres des beaux arts. 1904.



Описаніе рисунковъ въ текстѣ.

Виньетка съ надписью «Историческая выставка предметовъ искусства, С.-Петербургъ. 1904 г.», работы *Н. Н. Герардова*.

Виньетка съ надписью «Издѣлія изъ глины» — Копія съ оригинальнаго рисунка XVI в., хранящагося въ Императорскомъ Эрмитажѣ, исполненная г-жею *Н. К. Жаба*.

Концовка на стр. 221 — Копія съ оригинальнаго русскаго рисунка, XVI—XVII в., изъ собранія А. В. Прахова, исполненная г-жею *Е. Н. Давиденко*.

Оригинальный рисунокъ Баччіо Бандинелли (стр. 210).

Изъ Императорскаго Эрмитажа.

Баччіо Бандинелли (1493—1559) былъ, какъ, впрочемъ, и большинство его современниковъ художниковъ, весьма многосторонній человѣкъ. Сначала онъ, подъ руководствомъ своего отца, Микельаньоло ди Вивіано, учился золотыхъ дѣлъ мастерству, потомъ, подъ руководствомъ Рустичи, сталъ учиться скульптурѣ, затѣмъ взялся за рисованіе и пытался отличиться въ живописи. Настоящимъ учителемъ Баччіо однако былъ Микельанджело Буонаротти.

Микельанджело былъ старше Баччіо. Баччіо въ 1505 г. былъ еще мальчикомъ, когда имя великаго Буонарроти было уже на устахъ у флорентинцевъ, которые толпились въ залѣ Думы передъ его картономъ, изображавшимъ нападеніе пизанцевъ на флорентинскихъ солдатъ, купающихся въ Арно. Картонъ этотъ погибъ въ 1512 г., и народная молва указывала на Баччіо, который изъ зависти уничтожилъ его. Баччіо дѣйствительно всю свою жизнь напрягалъ свои силы, чтобы превзойти соперника, котораго ненавидѣлъ всею душою. Въ XV и XVI вѣкахъ соревнованіе между художниками весьма часто переходило въ ненависть: Микельанджело ненавидѣлъ Леонардо да-Винчи, Браманте ненавидѣлъ Микельанджело и т. д. У Баччіо ненависть къ Микельанджело стала какою то маніей. И странная иронія судьбы! историки искусства не могутъ не сопричислить Баччіо къ подражателямъ Микельанджело, и вся слава Баччіо, громкая во времена барокко, основана именно на томъ, что статуи Баччіо походили на статуи Микельанджело.

Издаваемый рисунокъ (№ 38 каталога Императорскаго Эрмитажа) носитъ явные слѣды подражанія Микельанджело. Въ правомъ нижнемъ углу лежитъ обнаженный мужчина безъ движенія. Надъ мертвецомъ склонились мужчина и женщина въ позахъ, выражающихъ отчаяніе. Позади нѣсколько лицъ съ выраженіемъ ужаса на лицахъ подбѣгаютъ къ трупу; ихъ задерживаетъ мужчина съ поднятой правой рукою. Въ лѣвой части рисунка мы видимъ группу женщинъ, которыя грустно глядятъ на покойника.

Описаніе рисунковъ въ текстѣ къ статьѣ Н. Спиліоти: «Фарфоръ на Исторической Выставкѣ предметовъ искусства въ С.-Петербургѣ, 1904 г.».

Стр. 139. **Чайникъ**, молочникъ, компотьеръ, блюдо и суповая ваза изъ *Севрскаго голубого сервиза съ камеями*, исполненнаго по заказу Императрицы Екатерины II въ 1777-1778 гг.

Стр. 140. 1, 2. **Чайникъ**, суповая ваза изъ Севрскаго голубого сервиза съ камеями. 3, 4, 5. 6. Двѣ вазы двѣ чашки на подносѣ, блюдо и чашка съ блюдечкомъ изъ голубого *Севрскаго сервиза гр. А. Д. Шереметева*.

Весь сервизъ гр. Шереметева описанъ Карбоньеромъ: Опись севрскаго фарфороваго сервиза графа Н. П. Шереметева. Спб. 1894.

Стр. 141. **Подносикъ,** сахарница, молочникъ, чайникъ и чашка *Севрской фабрики* съ живописью Кастель, изъ собранія *И. А. Всеволожскаго.*

Стр. 142. **Часы фарфоровые à la Reine,** изъ Севрскаго фарфора въ оправѣ изъ золоченой бронзы. Высота 0,42 m. ширина основанія 0,194 m. На циферблатѣ надпись: Péligot à Paris.

Композиція этихъ замѣчательныхъ часиковъ такова. Внизу бронзовый золоченый цоколь, гладкій, въ видѣ овала съ крестообразными выступами, на четырехъ ножкахъ. На немъ такой же пьедесталъ изъ бѣлаго фарфора расписаннаго цвѣтами съ золотыми бордюрами. Въ верхнихъ краяхъ, между концами креста, вклады въ видѣ гладкихъ бронзовыхъ золоченыхъ валиковъ. На этомъ пьедесталѣ бронзовая золоченая подставка о четырехъ ножкахъ, въ которую запущена фарфоровая приплюснутая ваза и въ ней помѣщены часы. Всѣ четыре ножки подставки заканчиваются снизу раздвоенными копытцами, двѣ среднія сверху доходятъ только подъ ободъ циферблата; всѣ четыре ножки два раза связаны горизонтальными овальными кольцами, украшенными горошкомъ. Боковыя ножки подымаются въ уровень до начала горлышка вазы, онѣ расширяются вверхъ гермой, заканчиваясь женскими бюстами съ прелестными головками въ покрывалахъ, поверхъ которыхъ надѣты вѣнки изъ розъ. Отъ плечей висѣли теперь исчезнувшія гирлянды, приходившіеся подъ грудью. На верху вазы букетъ изъ розъ и плодовъ. Снизу ваза подперта золоченой ножкой въ видѣ колчана со стрѣлами, на шейкѣ вазы медальонъ съ фазанами. Весьма похожіе на эти часики находятся въ Лондонѣ въ Кенсингтонскомъ музеѣ. См. Handbook of the Jones collection» page 56. Bequest of Mr Jones South Kensington Museum, гдѣ помѣщено ихъ изображеніе и гдѣ мы читаемъ: «One of the most beautiful objects in the Whole collection is the small clock. № 1005. This is said to be of a peculiar kind of Sèvres porcelain, made especially for Marie Antoinette to whom thes clock is belived to have belonged. Whether this be so or not, the mounting is of the most delicate and exquisite decign and workmanship, by Gouthière of his very best time».

Въ виду этого и часики кн. А. С. Долгорукова должны быть приписаны въ своей артистической части Гутьеру. Изъ собранія *А. С. Долгорукаго.*

Ibd. **Кувшинъ и тазикъ изъ Севрскаго мягкаго фарфора,** цвѣта rose du Barry, 1758 г.

По борту тазика снаружи и внутри по 4 медальона, въ которыхъ по бѣлому фону нарисованы птицы. На кувшинѣ по бокамъ и на крышкѣ такіе же медальоны. Орнаментъ изъ цвѣтовъ, исполненныхъ золотомъ, въ стилѣ Людовика XV. На поддонѣ тазика марка стараго Севра безъ хронограммы, на поддонѣ кувшина марка съ хронограммой F. Сверхъ того на поддонѣ тазика и кувшинчика по *сердечку* синей краской, на поддонѣ кувшинчика буква *e* выдавленная на фарфорѣ.

Размѣры: тазикъ, дл. діам. 0,262, m. шир. діам. 0,185 m; кувшинъ – выс. 0,165 m.

Изъ собранія гр. *А. В. Орлова-Давыдова.*

Ibd. **Двѣ чашки и подносъ** изъ Севрскаго мягкаго фарфора изъ собранія *Нератова.* По борту подноса медальоны съ амурами въ центрѣ монограммы изъ двухъ буквъ *D* и *B* (Du Barry?).

Стр. 143. **Фарфоровая табакерка,** съ рельефными миѳологическими сценами, фабрики Капо-ди-Монте; 2-ой половины XVIII в. Изъ собранія *Е. И. В. кн. Елисаветы Феодоровны.*

На крышкѣ обличеніе Каллисто, на переднемъ боку поѣздъ Вакха.

Ibd. **Фарфоровая табакерка** съ зелеными рисунками, охотничьи сцены, Мейсенскаго завода. Первая половина XVIII в. Изъ собранія *Е. И. В. вел. кн. Елисаветы Ѳеодоровны.*

Стр. 144. **Части чайнаго саксонскаго сервиза, первой четверти XVIII в.**

Фонъ бѣлый, орнаментныя украшенія исполнены золотомъ и красной краской; въ медальонахъ жанръ въ китайскомъ вкусѣ; полихромная живопись съ преобладаніемъ краснаго цвѣта.

Размѣры: чайникъ – выс. 0,105 m.; чашка— выс. 0,047 m., верх. діам. 0.073 m.; блюдце— діам. 0,122 m.; кофейникъ—выс. 0,193 m.; сахарница—выс. 0,108, m. длина 0,087 m., шир. 0,075 m. (форма восьмиугольная съ закругленными углами).

На поддонѣ чайника марка: K. P. M. т. е. Königliche Porzellan Manufactur и двѣ шпаги.

Изъ собранія гр. *М. К. Келлеръ.*

Стр. 145. **Куклы** представляющія цвѣтныя породы людей, работы Императорскаго фарфороваго завода, времени Императрицы Елисаветы Петровны. *Изъ музея Зимняго Дворца.*

Ibd. **Орелъ** фарфоровый Мейсенской фаб-

рики XIX в. Выкрашенъ въ бурый цвѣтъ. Снизу марка: два меча. Высота 0, 532 m.

Стр. 146. **Подсвѣчникъ** изъ бѣлаго фарфора Мейсенскаго завода; середины XVIII в. Изъ собранія *герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго.*

Ibd. **Бронзовый канделябръ** на фарфоровомъ постаментѣ Копенгагенскаго королевскаго завода; начала XIX в. *Изъ собранія графа Н. А. Ферзена.*

На шестигранномъ фарфоровомъ пьедесталѣ, высотою въ 0,29 m., укрѣпленъ бронзовый шандалъ, состоящій изъ низкой ножки того же очерка въ планѣ, что и верхъ фарфоровой тумбы. На немъ изъ шейки выходитъ кустъ, съ четырьмя крутящимися стеблями, они заканчиваются вѣнчиками листьевъ съ цвѣтами напоминающими тюльпаны.

Бронзовыя части густо вызолочены червоннымъ золотомъ.

На фарфорѣ подглазурный знакъ кобальтомъ въ видѣ трехъ параллельныхъ вьющихся штришковъ, т. е. Копенгагенъ съ 1785 г.

Стр. 147. **Подносъ,** чашка съ блюдцемъ и кофейникъ, чайникъ и сахарница изъ сервиза tête-à-tête Императорскаго фарфороваго завада, времени Императрицы Екатерины II. Изъ собранія *А. З. Хитрово.*

Стр. 147. **Фарфоровая группа,** изображающая «Урокъ танцевъ», фабрики Франкенталь, послѣ 1761 г. Изъ собранія *Кн. А. С. Долгорукаго.* Высота 0,21 m.

На исподѣ съ боку подглазурная синяя марка: Корона, подъ нею монограмма C. и T. (т. е. Carle Theodor) и ниже B.

Фарфоръ раскрашенъ. Обнаженныя части подъ тѣлесный цвѣтъ. Учитель въ пудреномъ парикѣ съ чернымъ бантомъ на косѣ съ золотымъ шу; кафтанъ бѣлый съ золотыми оторочками съ голубымъ воротничкомъ и отворотами рукавовъ, жилетъ сиреневаго цвѣта съ темно-фіолетовыми цвѣтами, панталоны палевые, чулки бѣлые, башмаки черные съ золотыми пряжками. Палочка въ его рукѣ черная.

Юная принцесса въ бѣломъ чепчикѣ въ розовомъ корсажѣ съ голубымъ мысикомъ спереди, юбка бѣлая съ бирюзовыми полосами и розовыми тонкими штришками, передникъ бѣлый, башмаки палевые.

На рѣшетчатомъ украшеніи пьедестала золото, бирюзовый цвѣтъ и темнорозовый.

1. 2. 4. **Части столоваго сервиза Императрицы Елисаветы Петровны,** работы Императорскаго фарфороваго завода, около 1756 г.

1. Горчичница съ трельяжемъ и гирляндой выпуклыхъ цвѣтовъ. На поддонѣ орелъ, писанный черной муфельной краской. Въ тѣстѣ: ♂ 1 14. — На ложечкѣ (на ручкѣ): орелъ, писанный черной муфельной краской, въ тѣстѣ — ♂; на крышечкѣ внутри — ♂ въ тѣстѣ.

2. Тарелка съ трельяжемъ. На поддонѣ марка: орелъ, писанный черной муфельной краской, подъ орломъ цифра 10. Въ массѣ вытисненъ знакъ ♂

3. Корзинка: трельяжъ и наложенная раскрашенная гирлянда. На поддонѣ: орелъ, писанный черной муфельной краской, подъ нимъ цифра 3; въ тѣстѣ — ♂.

4. Чашка съ блюдцемъ изъ личнаго чайнаго и кофейнаго сервиза Императрицы Елисаветы Петровны, работа Императорскаго фарфороваго завода, начала 50-хъ годовъ XVIII в.

Чашка и блюдце сплошь покрыты толстымъ слоемъ золота; по золоту — яркіе разноцвѣтные цвѣты.

Изъ *музея Зимняго Дворца.*

Половина находившихся на выставкѣ предметовъ изъ этого сервиза не оригинальны, а представляютъ додѣлку Императорскаго же завода, времени Николая I. Поддѣлки отличаются бѣлой массой, розоватымъ оттѣнкомъ цвѣта трельяжа, особымъ видомъ орла на поддонѣ. На одной вещи имѣется едва замѣтная марка Н.

Изъ *музея Зимняго Дворца.*

5. Большая суповая миска **Яхтинскаго** сервиза съ крышкой изъ **Арабесковаго** сервиза, вазочка (налѣво) изъ Яхтинскаго сервиза; работы Императорскаго фарфороваго завода, времени Императрицы Екатерины II.

Стр. 149. **Части фарфороваго орденскаго Георгіевскаго сервиза** завода Гарднера. Сервизъ исполненъ въ 1778 г. Девизъ: «За службу и храбрость».

1. Салатникъ: внутри расписанъ подъ крупные листья, въ срединѣ орденская звѣзда, вокругъ которой орденская лента съ крестомъ, перевитая лавровой вѣткой.

Чашка стопочкой съ крышкой: на крышкѣ скульптурная роза и нарисованная лавровая вѣтка, на чашкѣ — орденская лента съ крестомъ, звѣздою и лавромъ.

Вторая чашка: на крышкѣ — бѣлочка съ орѣхомъ, орденская лента съ зелеными листьями; на чашкѣ — зеленые листья и орденская лента съ крестомъ.

2. Тарелка: внутри звѣзда, по борту орденская лента съ крестомъ, перевитая лавровой вѣткой.

3. Корзинка овальная: по рѣшеткѣ гир-

лянда изъ лавра и орденская лента съ крестами.

Всѣ вещи на поддонѣ имѣютъ кобальтовую подглазурную марку въ видѣ большой латинской буквы G.

Изъ *музея Зимняго Дворца.*

4, 5, 6. **Части фарфороваго орденскаго Андреевскаго сервиза** завода Гарднера. Сервизъ исполненъ въ 1780 г. Девизъ: «За вѣру и вѣрность».

4. Чашечка горшечкомъ: на крышкѣ—голубой цвѣтокъ, орденская лента, на чашкѣ—звѣзда и орденская лента съ крестомъ.

Солонка круглая: внутри — звѣзда, по борту снаружи—орденская лента съ крестомъ.

5. Соусничекъ: по борту орденская лента съ крестомъ.

Чашка стопочкой: на верху голубой цвѣтокъ, орденская лента на крышкѣ безъ креста, на чашкѣ—съ крестомъ.

6. Салатникъ—изъ зеленыхъ листьевъ; на днѣ—звѣзда, вокругъ которой—орденская цѣпь.

Всѣ вещи имѣютъ на поддонѣ кобальтовую подглазурную марку, въ видѣ большой буквы G.

Изъ *музея Зимняго Дворца.*

Стр. 150. **Подносъ,** кофейникъ, чашка съ блюдцемъ, молочникъ и чайникъ фарфороваго **чайнаго сервиза, завода Гарднера;** второй половины XVIII в. Изъ собранія *принцессы Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской.*

Ibd. **Терринъ** изъ фарфороваго орденскаго **Андреевскаго сервиза** Мейсенскаго королевскаго завода. Середина XVIII ст. *Изъ музея Зимняго Дворца.*

Части Андреевскаго сервиза, исполненнаго въ Мейссенѣ, имѣются также въ Павловскомъ Дворцѣ и въ Музеѣ Императорскаго фарфороваго завода.

Стр. 151. **Кофейникъ,** чайница и молочникъ, сухарница и чайникъ, чашка съ блюдцемъ, полоскательница и сахарница, фарфороваго завода **Гарднера.** Вторая половина XVIII ст. Изъ собранія *И. А. Всеволожскаго.*

Стр. 152. **Ваза** Императорскаго фарфороваго завода; второй половины XVIII в. Изъ собранія графини *С. П. Граббе.*

Ibd. Группа фарфоровая фабрики Франкенталь; вторая половина XVIII ст. Дама за туалетомъ. Изъ собранія *И. А. Всеволожскаго.*

Ibd. **Вазочка** въ стилѣ Людовика XV. Императорскаго фарфороваго завода XVIII в. *Изъ музея Зимняго Дворца.*

Стр. 153. 1, 2, 3, 4, 5. **Части орденскаго Александро-Невскаго сервиза, завода Гарднера.**

Сервизъ исполненъ 1779—80 года. Девизъ: «За трудъ и отечество».

1. Блюдо: на днѣ орденская звѣзда, по борту—орденская лента съ крестомъ.

2. Чашка съ крышкой стопочкой: на крышкѣ — золоченый цвѣтокъ, блѣдно-зеленые листья и орденская лента; на чашкѣ—блѣдно-зеленые листья и орденская лента съ крестомъ.

3. Солонка: внутри — звѣзда, снаружи цвѣты и орденская лента съ крестомъ.

4. Чашка горшечкомъ безъ крышки: снаружи—звѣзда, орденская лента съ крестомъ и золотые разводы.

5. Соусничекъ: внутри — звѣзда, снаружи — орденская лента съ крестомъ и цвѣты.

Всѣ вещи на поддонахъ имѣютъ кобальтовую подглазурную марку, въ видѣ большой буквы G, на чашкѣ горшечкомъ и солонкѣ имѣются, кромѣ того, вдавленные въ массу кружки O.

Изъ музея Зимняго Дворца.

6, 7, 8. **Части фарфороваго орденскаго Владимірскаго сервиза, завода Гарднера.**

Сервизъ исполненъ въ 1784—5 г. Девизъ: «Польза, честь и слава».

6. Корзинка продолговатая: на днѣ — звѣзда, по рѣшеткѣ—зелень и орденская лента съ крестами.

7. Солонка: внутри—звѣзда, по рѣшеткѣ—орденская лента съ крестами, цвѣты.

Чашка горшечкомъ: на крышкѣ—орденская лента безъ креста, на чашкѣ—звѣзда, орденская лента съ крестами и цвѣты.

8. Чашка стопочкой—орденская лента съ крестомъ.

Солонка: внутри — звѣзда, снаружи — орденская лента съ крестами, цвѣты.

Всѣ вещи на поддонахъ имѣютъ марки въ видѣ небольшой буквы G, написанной кобальтомъ подъ глазурью, и кромѣ того по одному или два вдавленныхъ въ массу кружка.

Изъ музея Зимняго Дворца.

Стр. 154. **Двѣ фарфоровыя вазы** въ бронзовой оправѣ, въ стилѣ Людовика XV. Вѣроятно, сдѣланы на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ въ царствованіе Императора Николая I. Изъ собранія *кн. Ф. Ф. Юсупова.*

Стр. 173. **Рисунокъ Жана Берэна.**

Жанъ Берэнъ (род. въ 1636 г., умеръ въ 1711 г. въ Парижѣ) былъ однимъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ орнаментистовъ своего времени и считался законодателемъ въ области орнамента. Онъ состоялъ на личной службѣ короля, и ни во дворцѣ, ни у частныхъ людей въ Парижѣ круп-

ныя орнаментальныя работы не предпринимались иначе, какъ подъ руководствомъ Берэна.

Подъ конецъ своей жизни Берэнъ собралъ свои рисунки и гравюры съ нихъ издалъ подъ заглавіемъ: «Ornemens inventez par Jean Berain». Paris s. a. Сборникъ этотъ вышелъ въ первыхъ годахъ XVIII в. и даетъ великолѣпные типичные образцы стиля второй половины XVII вѣка. Изъ этого сборника взятъ издаваемый рисунокъ.

Описаніе рисунковъ въ текстѣ къ статьѣ N. S. «Новыя Художественныя произведенія Императорскихъ фарфороваго и стекляннаго заводовъ».

1. «Мученица», бисквитъ Императорскаго фарфороваго завода. 1903 г. По модели А. Вернера исполнилъ П. Шмаковъ. Выс. $9^1/_2$ вер. (Стр. 185).

2. Ваза «Раки» Императорскаго стеклянного завода. Время Императора Николая II. Рис. П. Красновскій, исполнилъ Т. Бурцевъ. Многослойное рѣзное стекло. Выс. 4 вер. (Стр. 185).

3. Ваза «Утки» Императорскаго фарфороваго завода, 1902 г. Рисовалъ и исполнилъ Э. Сулиманъ-Грудзинскій. Подглазурная живопись. Замѣчателенъ красный тонъ на лапкахъ и носахъ утокъ: въ подглазурной живописи такой чистый красный тонъ выходитъ весьма рѣдко. Высота $4^1/_2$ в. (Стр. 186).

4. Ваза «Табунъ» Императорскаго фарфороваго завода, 1902 г. Рисовалъ и исполнилъ Э. Сулиманъ-Грудзинскій. Подглазурная живопись. Выс. $8^1/_2$ в. (Стр. 187).

5. Звѣри, фарфоръ Императорскаго фарфороваго завода. Время Императора Николая II. Моделировалъ Тимусъ.

Тигръ выс. 2 в., бегемотъ—2 в., слонъ—2 в., носорогъ—2 в., левъ—2 в., собака—2 в., моржъ—2 в., кабанъ—2 в., заяцъ—$2^1/_2$ в. (Стр. 188).

6. Ваза «Колосья» Императорскаго фарфороваго завода. 1902. Моделировалъ Тимусъ, исполнили П. Петровъ и Э. Сулиманъ-Грудзинскій. Подглазурная живопись по черепу, обработанному лѣпкой отъ руки. Выс. $12^1/_4$ в. По верхнему краю серебряная оправа. (Стр. 189).

7. «Невольница», терракота Императорскаго фарфороваго завода. 1903 г. По модели А. Вернера, исп. А. Лукинъ. Выс. 11 в. (Стр. 190).

8. Ваза «Чертополохъ» Императорскаго стекляннаго завода. 1903 г. Рис. П. Красновскій, исп. А. Зотовъ. Многослойное стекло. Выс. 12 в. (Стр. 191).

9. Бутылка «Вѣтка кактуса» Императорскаго фарфороваго завода. Рисовалъ С. Романовъ, исполнилъ Ѳ. Комаровъ. Живопись золотомъ по красной глазури. Выс. $8^3/_4$ в. (Стр. 192).

10. Ваза «Ирисъ» Императорскаго фарфороваго завода. 1902 г. Рисовалъ и исполнилъ А. Лапшинъ. Подглазурная живопись. Высота $4^1/_8$ в. (Стр. 192).

11. Ваза «Лебеди» Императорскаго фарфороваго завода. 1902 г. Модель Е. Обера. По рисунку О. Шеншиной исполнилъ Н. Даладугинъ. Бѣлый глазурованный фарфоръ. Выс. $6^1/_2$ вер. (Стр. 192).

12. Хрустальная ваза Императорскаго стекляннаго завода съ двуглавымъ орломъ 1903 г. (Стр. 193).

13. Ваза «Кармелла» Императорскаго стекляннаго завода. 1903. Рис. С. Вильде, исп. Л. Орловскій. Многослойное рѣзное стекло. Послѣдній слой — темнокрасныя серединки цвѣтковъ — самостоятельныя накладки, приплавленныя къ вазѣ до рѣзьбы. (Стр. 194).

14. «Юность», бисквитъ Императорскаго фарфороваго завода. 1903 г. По модели А. Вернера исполнилъ П. Шмаковъ. Выс. 11 вер. (Стр. 195).

15. Фарфоровый **цвѣтникъ «Хороводъ русалокъ»,** Императорскаго фарфороваго завода. 1904 г. По модели Тимуса исп. П. Шмаковъ. Выс. $6^1/_4$ в. (Стр. 196).

16. «Послѣдній вздохъ корабля», бисквитъ Императорскаго фарфороваго завода. 1901 г. По модели Адамсона исполнилъ П. Шмаковъ. Выс. $17^1/_2$ вер. (Стр. 197).

17. Ваза «Рябина» Императорскаго фарфороваго завода. 1902 г. По эскизу П. Красновскаго моделировалъ М. Шмаковъ, рисовала Л. Мидина. Живопись эмалевыми красками. Выс. $7^3/_8$ в. (Стр. 198).

18. Ваза «Листья Гортензіи» Императорскаго фарфороваго завода. 1903. Рисовалъ Романовъ, исполнилъ Петровъ. Живопись муфельными красками. Выс. $9^1/_2$ в. (Стр. 198).

19. Ваза «Орнаментъ» Императорскаго стекляннаго завода. 1902 г. По рисунку П. Красновскаго исп. Я. Лебедевъ. Орна-

ментъ въ русскомъ стилѣ. Шлифованный хрусталь. Выс. 10½ в. (Стр. 199).

20. **Ваза «Чертополохъ»** Императорскаго фарфороваго завода. Рисовала и исполнила Е. Кордесъ. 1903 г. Подглазурная живопись по черепу, обработанному рѣзьбой. Высота 11 в. (Стр. 199).

21. Фарфоровая **ваза «Весна»** Императорскаго фарфороваго завода. 1903 г. По рисунку А. Chantran исп. Я. Тимофѣевъ. Живопись pâte-sur-pâte бѣлаго цвѣта на свѣтлошоколадномъ фонѣ. Выс. 10½ в. (Стр 200).

Описаніе приложеній №№ 61—96.

61. **Карлъ Ванлоо. Амуръ.** Картина, писанная масляными красками, находится въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ.

Шарль-Андре Ванлоо, называвшійся Карломъ, знаменитый французскій живописецъ, родился въ Ниццѣ въ 1705 году, умеръ въ Парижѣ 1765 году. Новорожденнымъ онъ едва не погибъ отъ бомбъ маршала Бэрвика, осаждавшаго въ 1706 г. Ниццу. Его спаситель, старшій его братъ, Жанъ Батистъ Ванлоо руководилъ его воспитаніемъ, обученіемъ, что стоило ему не малыхъ заботъ. Способности Карла къ живописи обнаружились рано, и братъ увезъ его съ собою въ Римъ къ principe di Carignano. Оба они поступили въ мастерскую Бенедетто Лути. Поработавши тамъ едва нѣсколько мѣсяцевъ, Карлъ сдружился съ моднымъ тогда скульпторомъ Легро и, думая, что настоящее его призваніе скульптура, онъ промѣнялъ палитру на стеку, но вскорѣ онъ вернулся въ мастерскую брата и принялся опять за живопись, но не надолго: въ одинъ прекрасный день онъ снова исчезъ, приставъ къ труппѣ странствующихъ актеровъ въ качествѣ ихъ декоратора и фаворита примадонны. По возвращеніи въ Парижъ онъ круто перемѣнился въ своихъ нравахъ, часъ серіознаго труда пробилъ наконецъ и для него. Работая подъ руководствомъ брата надъ реставраціей картинъ Приматиччіо въ Фонтенебло, онъ мечталъ о командировкѣ въ Римъ. На конкурсъ 1724 г. онъ представилъ картину на заданную тему: *Іаковъ, очищающій свой домъ передъ отправленіемъ въ путь* и получилъ первую премію и командировку въ Римъ, куда онъ отправился въ сопровожденіи двухъ своихъ племянниковъ. Отъ его бурной молодости не осталось и слѣда, его нравы стали отличаться крайнею строгостью. Превосходно принятый при римскомъ дворѣ онъ, едва пріѣхавъ, сразу началъ съ успѣха, получивъ первую премію за рисунокъ на годичномъ конкурсѣ въ академіи Св. Луки. Появившіяся другъ за другомъ картины *Апоѳеозъ св. Исидора, Св. Францискъ и св. Марта* своими высокими качествами вызвали удивленіе и въ любителяхъ и въ художникахъ и тронули своимъ религіознымъ настроеніемъ людей набожныхъ; онѣ же снискали ему покровительство кардинала Полиньяка, выхлопотавшаго для него пенсію отъ французскаго короля и привлекли къ нему личное благоволеніе папы, который пожаловалъ ему дворянскій титулъ въ своемъ breve, составленномъ въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ.

Англійское правительство чрезъ своего посланника пріобрѣло у него этюдъ нагой женщины, подъ названіемъ *Восточная женщина за туалетомъ,* засыпавъ его гинеями.

Проѣздомъ въ Туринъ, по пути въ Парижъ, онъ задержался при дворѣ короля и написалъ для его кабинета девять картинъ изъ «Освобожденнаго Іерусалима». Другія его работы для того же короля не были окончены, какъ эти картины были уже награвированы и обошли всю Европу. Въ эту пору онъ встрѣтился при Туринскомъ дворѣ съ красавицей Христиной Сомисъ, знаменитой пѣвицей театра ла Скала и на ней женился. Слѣдомъ онъ вернулся въ Парижъ и зажилъ тамъ по-царски, принимая въ своихъ салонахъ всѣхъ потентатовъ Европы. Въ 1735 г. онъ былъ принятъ въ члены академіи, представивъ картину: *Аполлонъ, сдирающій кожу съ сатира Марсія* (въ Луврѣ); слѣдомъ появились: *Воскресеніе, Парки, Инструментальный концертъ, Испанская бесѣда.* Двѣ послѣднія картины были пріобрѣтены императрицей Екатериной II. Слѣдуетъ упомянуть для характеристики художника еще его *св. Борромея, причащающаго чумныхъ, проповѣдь св. Августина* и *Вокресеніе* въ соборѣ г. Безансона. Онъ написалъ въ это же время рядъ интересныхъ портретовъ, лучшій и знаменитѣйшій между ними короля Людовика XV. (Салонъ 1763 г).

Картины Карла Ванлоо разсѣяны по всѣмъ музеямъ. Нашъ *Амуръ* принадлежитъ къ числу удачнѣйшихъ его созданій, отличаясь красивымъ рисункомъ, красивой композиціей и удивительной выразительностью: глядя на него, вамъ кажется, что онъ цѣлитъ изъ своего рокового лука прямо вамъ въ сердце.

62. Портретъ императрицы Жозефины на фарфорѣ, справа внизу подписано Dihl.

Изъ собранія герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

Фабрика Guerard et Dihl, находившаяся въ Парижѣ на Rue de Boudy, была основана въ 1778 г. подъ покровительствомъ герцога Ангулемскаго. Превосходя всѣ подобныя фабрики въ Парижѣ, она конкурировала съ Севромъ и славилась своими вазами, бисквитами, цвѣтами, писанными на фарфоровыхъ пластахъ, причемъ впервые были примѣнены многія минеральныя устойчивыя въ огнѣ краски. Превосходнымъ образцомъ можетъ служить помѣщаемый портретъ императрицы Жозефины въ двойномъ вѣнцѣ. Подпись Dihl указываетъ на роль, которую игралъ въ этой компаніи одинъ изъ собственниковъ фабрики.

63. Ваза завода Венсеннъ, изъ мягкаго фарфора. Первой половины XVIII в. Изъ собранія кн. А. С. Долгорукаго. Выс. 0,251 mm.

Ваза снизу имѣетъ марку Венсенской фабрики, два перекрещивающихся L и въ серединѣ королевская лилія (fleur de lis). Внизу бѣлая горка съ зелеными кустиками съ розовато-фіолетовыми цвѣтками. Ручки съ золотыми оттяжками. На бѣломъ фонѣ канелюры темнаго кобольта, по этому темно-синему фону замѣчаются тонкіе золотые штришки въ подражаніе ляпислазури. Между ними гирляндочки цвѣтовъ, изъ нихъ вверхъ идутъ золотыя травы и надъ ними темно-синіе фестоны, на ихъ бѣлыхъ поляхъ видны растущіе за ними цвѣты. Надъ ручками на этихъ же бѣлыхъ поляхъ свѣшиваются внизъ вѣтки съ цвѣтами. Край вазочки въ восьми фестонахъ.

Ibd. **Суповая ваза** мягкаго фарфора, изъ зеленаго сервиза, исполненнаго на Севрской фабрикѣ въ 1756 г.

Изъ императорскихъ кладовыхъ.

64. Амуръ и Вакхъ. Двѣ статуэтки мягкаго севрскаго фарфора, окрашенныя въ голубой цвѣтъ (bleu turquoise). Исполнены въ 1775 г. На каждомъ на исподѣ пьедестала марка стараго Севра, исполненная синей подглазурной краской, съ хронограммой: у. Высота Амура 0, 244 m, высота Вакха 0, 244 m.

Изъ коллекціи кн. М. К. Голицыной.

65, 66, 67. Части фарфоровой группы изъ surtout de table Мейсенскаго королевскаго завода. Surtout de table, сдѣланное до 1770 г., было поднесено саксонскимъ королемъ Императрицѣ Екатеринѣ II, въ воспоминаніе ея морскихъ побѣдъ и важныхъ политическихъ актовъ. Всѣхъ группъ (сохранившихся до настоящаго времени) 36. На многихъ имѣются инициалы Ея Величества. Центральныя группы: Нептунъ и Венера; подлѣ нея тритонъ держитъ свитокъ, на которомъ изображенъ Чесменскій бой, а другіе амуры вокругъ ея головы держатъ въ рукахъ буквы имени императрицы. CA . THA . RI . NA.

Изъ собранія Герцога М. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго, Ораніенбаумскій Дворецъ.

68. Группа изъ бѣлаго фарфора Мейсенской фабрики, работы, какъ и предыдущіе, знаменитаго Кендлера, который былъ приглашенъ на фабрику въ 1731 г.

Группа была заказана Датскимъ королемъ, въ ознаменованіе мирнаго договора. Двѣ коронованныя фигуры изображаютъ Швецію и Норвегію, обелискъ, на которомъ сіяетъ солнце мира, — Данію. Война сложила свои доспѣхи. Время уводитъ Парку. Искусства и науки процвѣтаютъ. Кліо, муза исторіи, указываетъ на обелискъ; сзади бѣлый слонъ (высшій орденъ Даніи). Вся группа составляется изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ частей. Почему группа попала въ Ораніенбаумъ, — точно неизвѣстно. Группа эта не была повторена на Мейсенской фабрикѣ до 1897 г., когда она для исправленія была послана въ Дрезденъ Герцогомъ Г. Г. Мекленбургскимъ.

Изъ собранія герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго.

Ibd. **Два подсвѣчника,** двѣ тарелки, чашка, вазочка и бесѣдка изъ фарфороваго «Охотничьяго» сервиза (Jagdservice) Мейсенской королевской фабрики, первой половины XVIII в.

Изъ музея Зимняго Дворца.

Охотничьему сервизу Мейсенской фабрики очень часто подражалъ при Императрицѣ Екатеринѣ II и позднѣе Императорскій фарфоровый заводъ.

69. Двѣ фарфоровыхъ группы Мейсенской королевской фабрики, первой половины XVIII в.

Изъ собранія герцога Г. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго.

Группы символизируютъ Европу и Азію.

70. Сервизъ tête-à-tête. Твердый фар-

форъ вѣнской фабрики конца XVIII в. Фонъ частью бѣлый, частью цвѣтной (зеленый и малиновый), орнаментъ исполненъ en gris или рельефнымъ золотомъ. Полихромная живопись изображаетъ миѳологическія сцены. На подносѣ группы амуровъ и головки въ медальонахъ исполнены en camayeu. На всѣхъ вещахъ имѣется марка старой Вѣны, исполненная подъ глазурью кобальтомъ. Размѣры: подносъ 0,355 m×0,300 m; кофейникъ — высота 0,140 m діам.; поддона — 0,080 m; чайникъ—выс. 0,116 m, діам. 0,065 m; сахарница—выс. 0,065 m, діам. 0,083 m; чашка—выс. 0,062 m, діам. верхній 0,059 m.

Изъ собранія гр. М. А. Келлеръ.

71. Мадонна съ младенцемъ, раскрашенная статуэтка изъ дерева, нѣмецкой работы XV в. Музей Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

72. Корзинка для цвѣтовъ изъ золоченаго фарфора, работы Императорскаго фарфороваго завода въ классическомъ стилѣ временъ Александра I, или начала царствованія Николая I.

Двѣ такихъ, совершенно одинаковыхъ, корзинки украшаютъ концы низкаго библіотечнаго шкапа, бѣлаго, расположеннаго по полукруглой стѣнѣ библіотеки В. Кн. Маріи Ѳеодоровны въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ (См. Художественныя Сокровища Россіи за 1903 г. т. III, №№ 9—12. Описаніе дворца въ Павловскѣ, составленное и собственноручно написанное В. Кн. Маріей Ѳеодоровной въ 1795 г. Переводъ и примѣчанія Адріана Прахова, стр. 293 со словъ: «Изъ будуара я вхожу въ мою библіотеку» и примѣчанія 84, 85, 86, 87, 88 и 89; далѣе планъ Павловскаго дворца № II, комната № 12 и приложенія 116 и т. д.).

На фарфорѣ марки нами не найдено, но по стилю вещь эта должна была быть изготовлена въ пору дѣятельности на Императорскомъ заводѣ скульптора С. С. Пименова, Моро и Давиньона. Женскія фигуры и въ особенности типъ ихъ лица напоминаютъ подобныя же достовѣрныя работы С. С. Пименова, а общая форма и орнаментика въ этомъ классическомъ стилѣ были спеціальностью французскихъ мастеровъ, токаря Давиньона и орнаментиста Моро, умершихъ въ началѣ царствованія Императора Николая I.

73. Сатиръ и Вакханка, бисквитъ работы Императорскаго фарфороваго завода. Обѣ статуэтки, какъ показываютъ подписи на нихъ, моделированы А. Шписомъ въ 1866 г. Выс. 7½ в. Изъ собранія кн. Кудашева.

74. Фарфоровыя чашки Вѣнской фабрики конца XVIII в. Чашка съ миѳологическимъ сюжетомъ, орнаментъ по бѣлому фону золотомъ; высота 0,060 m, діам. верхній 0,060 m, нижній 0,058 m. Блюдце—діам. 0,133 m, высота 0,025 m. Чашка съ китайскимъ сюжетомъ, исполненнымъ золотомъ по черному фону: выс. 0,057 m, діам. верхн. 0,060 m, нижн. 0,058 m. Блюдце—діам. 0,130 m, выс. 0,025 m.

На обоихъ чашка снизу марка старой Вѣны.

Принадлежатъ Е. И. В. Вел. кн. Маріи Павловнѣ.

75. Фарфоровая статуэтка фабрики Капо-ди-Монте. Неаполитанецъ наливающій вино изъ бурдюка въ бутылки. Вторая половина XVIII ст.

Снизу пьедестала марка фабрики, исполненная черной муфельной краской.

Изъ собранія гр. Н. П. Ферзена.

76. Мадонна съ младенцемъ, майолика, работы *Луки делла-Роббіа*. Флоренція, середина XV в.

Изъ собранія кн. І. Лихтенштейна.

Раскраска этого барельефа и его рамы въ такомъ родѣ. На рамѣ всѣ оттяжки золоченыя. Рама и фонъ подъ голубемъ темно-бутылочно-зеленый, звѣзды и сіяніе золотыя, голубь бѣлый. Надпись AVE MARIA золотомъ по темно-бутылочно-зеленому тону. Кругъ съ INS золотомъ на темно-бутылочно-зеленомъ фонѣ. Треугольники ниже и по бокамъ темно-малиноваго цвѣта съ черными скелетными узорами.

Фигура Богоматери и Младенца бѣлыя, фонъ голубой.

77. Мальчикъ съ бѣлкой, итальянская майлика XVI в., приписывается *Андрею делла Роббіа*, Флоренція.

Мальчикъ нагой въ лавровомъ вѣнкѣ съ шишкой пиніи и жолудями въ правой рукѣ. Съ правой стороны на него лѣзетъ бѣлка. Подпоркой служитъ зеленый кустъ.

Весь мальчикъ бѣлый, только брови прочеркнуты тонкимъ штрихомъ нейтральтинта. Глаза также слегка подкрашены свѣтло-желтымъ. Шишка пиніи натуральнаго цвѣта. Жолуди, веревочка и что выше дубовыхъ листьевъ—окрашено желтымъ. Листья зеленые съ желтоватыми оттѣнками. Бѣлка страннымъ образомъ окрашена не въ рыжій цвѣтъ, а въ тонъ нейтральтинта. Кустъ свѣтлозеленый холоднаго тона. Земля голубая. Вѣнокъ двухъ цвѣтовъ: листья зеленые, ягоды цвѣта нейтральтинта.

Изъ собранія кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

Лука делла Роббіа (род. въ 1388, † 1463), флорентинскій скульпторъ, работавшій изъ мрамора и бронзы, прославился своими издѣліями изъ глины, покрытыми бѣлой и голубой поливой, опередивъ на сто лѣтъ другого славнаго скульптора въ этомъ же родѣ француза Бернара де-Палисси. Ученикъ ювелира Леонардо, онъ пятнадцати лѣтъ попалъ уже въ большую работу, а именно вмѣстѣ съ другими молодыми артистами онъ участвовалъ въ лѣпленіи барельефовъ для гробницы Изотты, супруги Сигизмонда Малатесты въ Римини. Изъ мрамора имъ сдѣланы были пять маленькихъ аллегорическихъ барельефовъ для флорентійской «кампаниле» и изъ бронзы десять барельефовъ для вратъ Баттистеро и пр. Но слава его связана съ его глиняными поливными барельефами, изъ нихъ общеизвѣстны Мадонна съ младенцемъ въ Санъ-Міньято близъ Флоренціи и *дѣтскія фигуры* во Флоренціи въ портикѣ госпиталя degli Innocenti.

Его ученикомъ и помощникомъ былъ его племянникъ *Андреа делла Роббіа* (род. въ 1444 † 1527), обогатившій поливную раскраску терракотъ. Въ Ареццо, въ Пистоѣ, во Флоренціи не мало его работъ.

78. Бюстъ святого Лаврентія изъ обожженой глины, приписываемый Donatello. Флоренція XV в.

Замѣчательна экспрессія лица и характеръ рукъ.

Раскраска этой замѣчательной терракоты такая: тонъ лица и рукъ натуральный съ землистымъ оттѣнкомъ и съ легкимъ румянцемъ на щекахъ. Волосы, глаза и брови цвѣта умбры. На одеждѣ и книгѣ два тона — ocre de rue и мутный бромротъ.

Въ общемъ бюстъ сохранился хорошо, только тонзура побита.

Изъ собранія кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ. Въ натуральную величину.

79 и **80. Клодіонъ. Сатиръ** ребенокъ съ совой, терракота.

Изъ собранія гр Н. П. Ферзена..

81. Клодіонъ. Дѣвушка съ корзиной яблоковъ и ребенкомъ, терракота.

Высота 0,45 m.

Прелестнѣйшая терракота представляетъ молоденькую невинную дѣвушку въ греческомъ костюмѣ съ греческой прической. Хитонъ на ходу разстегнулся и упалъ съ лѣваго плечика, обнаживъ снѣжную красоту персей. Она несла корзинку съ фруктами, какъ по дорогѣ попался ей проказникъ голенькій мальчишка; она подхватила его лѣвою рукою и съ недоумѣніемъ невинности не знаетъ, какъ ей поступить съ яблокомъ, которое подаетъ ей проказникъ.

Работа легкая, мастерски наброшенная сразу; формы этой прелестной дѣвушки дышатъ граціей; онѣ закончены до мелочей и въ то же время также свободно, какъ на терракотахъ Танагры. Отъ головки, волосъ, одежды, аксессуаровъ, тронутыхъ тонкой граціозной рукой, вѣетъ всѣмъ обаяніемъ Клодіона и для насъ это совсѣмъ ненужный плеоназмъ, когда на плинтусѣ мы разбираемъ слово CLODION, быстро начертанное по сырой глинѣ.

Изъ собранія гр. Н. П. Ферзена.

82. Д. Б. Нини. Портретъ в. кн. Павла Петровича, терракота. Вторая половина XVIII в.

Изъ собранія Е. А. Третьяковой.

Джіованни Баттиста Нини, прославившійся своими медальонами, род. въ Италіи въ 1716 г., † въ Шомонъ-сюръ-Луаръ въ 1786. Его свидѣтельство о смерти гласитъ такъ: «Ж. Б. Нини, художникъ граверъ, пенсіоверъ г. Лерэ изъ Шомона, родившійся въ Италіи, жинившійся въ Испаніи, гдѣ имѣетъ жительство его жена»... И такъ это былъ итальянецъ. Упомянутый Лерэ, управляющій дома Инвалидовъ, пріобрѣлъ себѣ помѣстье въ г. Шомонѣ, и туда же прибылъ въ 1760 г. Нини, очевидно, по приглашенію Лерэ, который далъ ему мѣсто гравера на своей стеклянной фабрикѣ. Нини занятъ былъ вначалѣ гравировкой по хрусталю; онъ охотно гравировалъ на стеклянныхъ вазахъ по рисункамъ Буше. Возможно, что пробные оттиски съ его гравюръ, сдѣланные изъ мѣстной глины, навели его на мысль дѣлать его прелестные медальоны, которые онъ пускалъ на рынокъ по весьма скромной цѣнѣ какихъ-нибудь 20 су за штуку. Въ 1778 г. онъ былъ сдѣланъ директоромъ всѣхъ подобныхъ заводовъ, устроенныхъ Лерэ въ этомъ городѣ. Его преданность хозяину была впрочемъ доказана имъ какъ не надо лучшее тѣмъ, что онъ отклонилъ предложеніе перейти на службу въ Севрскую мануфактуру. Біографическихъ свѣдѣній объ этомъ художникѣ нѣтъ; произведенія его, одно время со всѣмъ забытыя, съ нѣкоторыхъ поръ попали въ милость и на аукціонахъ доходятъ до высокихъ цѣнъ. Теперь мы знаемъ уже не мало терракотовыхъ медальоновъ Нини. Интересные образцы представляютъ музеи Блуа и Невера и нѣкоторыя частныя коллекціи. Среди этихъ медальоновъ особымъ вниманіемъ пользуются пор-

треты: баронессы Нивенгеймъ (1768) Г-жи де-ла-Реньеръ (1769), принца де-Бово (1767), Шарля-Рене де Моснака (1768) маркиза де Паруа (1767), Людовика XV (1770), Людовика XVI, Маріи Антуанетты, Императрицы Екатерины II, Франклина и др. Нини сдѣлалъ также портретъ Вольтера, одѣтымъ въ классическій костюмъ съ тройнымъ вѣнцомъ изъ лавра, безмертниковъ и дубовыхъ листьевъ (1781).

Ibd. Клодіонъ. Дѣвушка съ корзиной яблоковъ и ребенкомъ (см. табл. 81), съ другой стороны.

83. **Глиняная кружка нѣмецкой работы;** вѣроятно, первой половины XIX ст.

Изъ собранія княгини Е. К. Кантакузиной.

84. **Коммодъ чернаго дерева съ бронзовыми позолоченными украшеніями и мраморною доскою. XVIII вѣкъ.**

Изъ музея барона Штиглица.

Чтобы оживить мрачное, грустное впечатлѣніе, которое производитъ черное дерево, и чтобы придать мебели изящный видъ, уже въ XVII вѣкѣ художники украшали ее бронзовыми позолоченными орнаментами. Въ царствованіе Людовика XV скульпторъ Шарль Крессанъ особенно развилъ этотъ стиль и ввелъ его въ моду.

Тогда же былъ найденъ братьями Мартэнъ и другой способъ отдѣлки мебели изъ чернаго дерева. Во Франціи уже во времена Людовика XV начали поддѣлывать японскія лаковыя вещи, но эти поддѣлки были гораздо хуже, чѣмъ вещи настоящаго японскаго производства. Братья Мартэнъ усовершенствовали технику и достигли прекрасныхъ результатовъ. Въ 1730 и 1744 гг. они получили привилегію на свой способъ, а въ 1748 г. ихъ фабрики были объявлены національными мануфактурами.

Коммодъ, автотипію съ котораго мы издаемъ, сдѣланъ изъ чернаго дерева. Дерево покрыто лакомъ, и на немъ золотомъ сдѣланы три рисунка въ японскомъ стилѣ. Украшенія сдѣланы изъ позолоченной бронзы.

85. **Клода Лорренъ, оригинальный рисунокъ изъ собранія Императорскаго Эрмитажа.**

Клодъ Лорренъ родился въ 1600 году въ мѣстечкѣ Шамонъ близъ Миркура въ Лотарингіи. Смолоду онъ учился живописи и очень юнымъ человѣкомъ отправился въ Италію. Здѣсь онъ провелъ значительную часть своей жизни и умеръ 21 ноября 1682 г. въ Римѣ.

Клодъ Лорренъ оставилъ весьма большое число картинъ. Всѣ онѣ — пейзажи, оживленные двумя-тремя человѣческими фигурами. Даже въ такихъ картинахъ какъ, напр., Дрезденское «Бѣгство въ Египетъ», пейзажъ главное, а группа людей только подробность, не имѣющая существеннаго значенія.

Смыслъ пейзажной живописи Клодъ Лорренъ однако отнюдь не видѣлъ въ мелочно точной передачѣ подробностей дѣйствительно существующаго пейзажа. Его композиціи — фантастическія, и только общій характеръ итальянской природы переданъ въ нихъ, но переданъ замѣчательно вѣрно. Клодъ Лорренъ—лирикъ, поэтъ, но не фотографъ, не копіистъ.

На рисункѣ № 158 Императорскаго Эрмитажа изображенъ одинъ изъ любимыхъ художникомъ пейзажей. Рѣка, чрезъ которую перекинутъ мостикъ, мягкія очертанія тосканскихъ холмовъ на заднемъ планѣ, лѣсъ, тянущійся вдоль рѣки, — все это мотивы, которые имѣются почти на всякой картинѣ Клода. Едва-ли существуетъ гдѣ нибудь въ Италіи именно точно такой уголокъ. И тѣмъ не менѣе, какъ этотъ рисунокъ напоминаетъ каждому, кто бывалъ въ Италіи, тотъ или другой видъ, существующій въ дѣйствительности!

86. **Гобеленъ XVII XVIII вѣка по рисунку Клода Одрана.**

Изъ музея барона Штиглица.

Въ XV вѣкѣ парижанинъ Жилль Гобеленъ значительно усовершенствовалъ художественное ковровое производство. Его наслѣдники открыли ковровыя фабрики въ Парижѣ и въ Бовэ, которыя быстро прославились. Ковры этихъ фабрикъ стали называться гобеленами. Въ 1667 году знаменитый Кольберъ реорганизовалъ производство и объявилъ его національной мануфактурою.

Ковры дѣлались по рисункамъ всѣхъ наиболѣе извѣстныхъ художниковъ. Но нѣкоторые живописцы спеціально работали для гобеленовъ. Къ ихъ числу принадлежитъ и Клодъ Одранъ. Онъ родился около 1658 г., умеръ въ 1734 г. въ Парижѣ. Для мануфактуры гобеленовъ онъ составилъ цѣлый рядъ декоративныхъ композицій, изъ которыхъ наиболѣе знамениты серіи «мѣсяцевъ», «тріумфовъ боговъ», и т. д.

Коверъ, который мы издаемъ, принадлежитъ къ серіи «боговъ». Всѣ ковры этой серіи задуманы одинаково: разница въ нихъ только центральныя фигуры и аттрибуты. На нашемъ коврѣ изобра-

женъ въ серединѣ Сатурнъ, сѣдовласый старикъ съ косою въ рукѣ. Онъ возсѣдаетъ на облакѣ, изъ котораго амурчики дуютъ на землю бѣлыя крупныя хлопья снѣга. Въ бордюрѣ нарисованы маски и сценка изъ Сатурналій.

Сатурналіями въ Римѣ назывался праздникъ, учрежденный въ память золотого вѣка и названный по царю боговъ этого золотого вѣка. Праздникъ этотъ падалъ на вторую половину декабря, т. е. былъ зимній (поэтому то амурчики и дуютъ снѣгомъ); это былъ веселый праздникъ, во время котораго рабы были свободны и конечно пользовались своею свободою, чтобы повеселиться и подурачиться вдоволь; по этому-то маски и диковинные костюмы избраны художникомъ какъ атрибуты Сатурна.

87. Канделябръ изъ темной и золоченой бронзы. Французская работа временъ Людовика XVI. Изъ «Греческой залы» большого дворца въ Павловскѣ.

Царственная жена, въ коронѣ, сидитъ на скалѣ, изъ-за ея спины идутъ исполинскія вѣтви аканѳа, ихъ пять и каждая вѣтвь заканчивается подсвѣчникомъ. Подлѣ нея горитъ свѣтильникъ слѣва, а справа амуръ подаетъ ей вѣнокъ.

Такихъ канделябровъ въ Греческой залѣ пара и одинъ изъ нихъ фигурировалъ на Исторической выставкѣ предметовъ искусства.

88. Л. Ж. Лагессъ, часы изъ золоченой бронзы и зеленаго мрамора, украшенные группою. Время Людовика XVI.

На мраморной плитѣ на восьми бронзовыхъ золоченыхъ ножкахъ по угламъ расположились четыре львицы съ виноградной лозой въ пасти и съ хвостами, переходящими въ завитки аканѳа. На ихъ спинахъ покоится четыреугольный пьедесталъ съ округлыми выступами на узкихъ стѣнахъ, изъ зеленаго мрамора, verde di Genova, съ отдѣлкой изъ золоченой бронзы въ видѣ узкаго цоколя, узкаго чеканеннаго карнизика и трехъ барельефовъ: по бокамъ на слегка выступающихъ пилястрахъ помѣщены овальные тазики съ вложенными въ нихъ кувшинчиками; въ серединѣ барельефъ съ изображеніемъ, въ дѣтскихъ формахъ, поѣзда Вакха. Его игрушечная колесница запряжена парою козловъ, ихъ подгоняютъ два вакханта ребенка, а третій слѣдуетъ за колесницею, кутаясь, отъ осенняго холодка, въ кукольную мантію. Ребенокъ Вакхъ видимо нагрузился и опирается на тирсъ. Всѣ эти подробности вызываютъ въ насъ представленія о вакхическомъ увлеченіи и группа, расположенная на этомъ пьедесталѣ, является заключительнымъ аккордомъ въ этомъ вакхическомъ диѳирамбѣ.

Передъ нами скалистый пригорокъ, поросшій сладкой лозой Діониса и на его вершинѣ священное Опьяненіе. Молодая Вакханка, съ тирсомъ въ рукахъ только что кончила вакхическій танецъ и въ изнеможеніи готова вытянуться на землѣ, но ее еще подерживаетъ Амуръ. Ея маска, взятая на прокатъ у какой-нибудь маркизы, валяется у ея ногъ, брошенный бубенъ счастливо зацѣпился за виноградную лозу, изъ рукъ ея выпалъ кувшинъ съ божественной влагой и влага эта цѣлымъ каскадомъ льется на землю.

Лагессъ знаменитый часовщикъ конца XVIII, начала XIX в., наградилъ Петербургъ цѣлымъ рядомъ прекрасныхъ художественныхъ часовъ. Въ Павловскомъ дворцѣ ихъ трое: помѣщаемые нынѣ, раньше изданные съ группою, представляющею свиданіе Елены и Париса (приложеніе 48, 1904 г.), великолѣпные часы съ Діаной въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ и часы изъ собранія гр. А. Д. Шереметева, бывшіе на Исторической выставкѣ предметовъ искусства.

Часы съ Вакханкой находятся въ Греческой залѣ большого дворца въ Павловскѣ. (См. Худож. Сокровища Россіи за 1903 г., статью: Описаніе дворца въ Павловскѣ, составленное и собственноручно написанное В. Кн. Маріей Ѳеодоровной въ 1795 г. Переводъ и примѣчанія Адріана Прахова, со всѣми иллюстраціями и планами).

89 и 90. Деревянный шкапъ нѣмецкой работы XVII в. изъ Музея въ Аничковомъ Дворцѣ. Передняя его сторона вся покрыта рѣзьбой. Верхняя часть раздѣлена на тринадцать филенокъ, изъ нихъ 12 заняты изображеніемъ 12 мѣсяцевъ. Низъ шкапа украшенъ четырьмя барельефами, представляющими четыре времени года. (См. статью Адріана Прахова, Императоръ Александръ III какъ дѣятель русскаго художественнаго просвѣщенія, въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи», за 1903 г., стр. 154 и дл.).

91. Бронзовые золоченые подсвѣчники на мраморныхъ пьедесталахъ. Великолѣпная французская работа времени Людовика XVI.

Мраморные пьедесталы въ золоченыхъ украшеніяхъ травами. Подсвѣчники въ видѣ газъ, украшенныхъ четырьмя рогами изобилія; между ними по женской

головкѣ въ вѣтвяхъ дуба и по фигурѣ ребенка съ ногами морского чудища.

Эти подсвѣчники находятся на каминѣ въ комнатѣ, составляющей переходъ отъ бывшаго кабинета В. Кн. Маріи Θеодоровны къ позднѣйшей полукруглой пристройкѣ съ лѣвой стороны дворца. См. Худож. Сокровища Россіи за 1903 годъ, статью «Описаніе дворца въ Павловскѣ» и т. д. стр. 28 и дл. рисунокъ на стр. 311 и планъ Павловскаго дворца № II комната № 16 (изъ двухъ съ этимъ номеромъ ближайшая къ № 17).

92. **Коммодъ** изъ краснаго дерева, украшенный золоченой бронзой работы *Рентгена* изъ Нейвида. XVIII в.

Такихъ коммодовъ одинаковыхъ стоитъ два въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ въ той его части бель-этажа, которая подверглась несомнѣнно перестройкѣ послѣ пожара дворца. Этимъ и другими передѣлками во дворцѣ объясняется конечно нѣкоторое несоотвѣтствіе между описаніемъ бельэтажа Павловскаго дворца 1795 года, составленнымъ В. Кн. Маріей Θеодоровной и теперешнимъ его расположеніемъ. По «Описанію» (см. Худож. Сокровища Россіи за 1903 г. стр. 287 и дл.) изъ большой передней бельэтажа входятъ въ служительскую горничныхъ», затѣмъ въ кабинетъ В. Княгини». Тутъ очевидно произошли передѣлки и теперь этого дѣленія не существуетъ. Во всякомъ случаѣ помянутые коммоды стоятъ вѣроятно на первоначальномъ мѣстѣ, т. е. въ помѣщеніи бывшей «служительской горничныхъ», у стѣны, отдѣляющей ее отъ передней (См. Худож. Сокровища Россіи 1903 г., планъ Павловскаго дворца № II, комната № 18).

На мраморныхъ доскахъ коммодовъ помѣщено по два бюста и между ними по фарфоровому росписанному и золоченому вазону для цвѣточныхъ букетовъ въ стилѣ empire съ египетскими гермами, работы Императорскаго фарфороваго завода.

93. **Федотовъ. Крестины.** Эскизъ масляными красками.

Изъ собранія сенатора П. Г. Мякинина. См. статью Н. Н. Романова въ настоящемъ выпускѣ. стр. 222.

94. **Ф. Приматиччіо. Оригинальный рисунокъ, представляющій Аполлона среди Музъ.**

Изъ Императорскаго Эрмитажа.

Франческо Приматиччіо родился въ Болоньѣ въ 1504 г. Онъ рано бросилъ мысль о коммерческой дѣятельности, къ которой его готовили, и отдался искусству. Онъ учился сначала въ своемъ родномъ городѣ, потомъ въ Мантуѣ подъ руководствомъ Джуліо Романо. Шесть лѣтъ, которыя Приматиччіо провелъ въ Мантуѣ, навсегда опредѣлили его направленіе. Джуліо Романо былъ не столько ученикомъ, сколько подражателемъ Рафаэля, Приматиччіо былъ ученикомъ и подражателемъ Джуліо. То, что у Рафаэля было индивидуальностью, у Джуліо стало манерою, у Приматиччіо — манерностью. Джуліо перенялъ у Рафаэля цѣлый рядъ пріемовъ композиціи и рисунка, которые, хотя и характерны для стиля Рафаэля, но, конечно, далеко не составляютъ сущности его творчества. Геній нельзя перенять, и подъ него нельзя даже поддѣлываться, поддѣлка выдастъ себя. Выдаетъ она себя и у Джуліо, и, въ еще болѣе сильной степени, у Приматиччіо.— Такимъ образомъ мы не можемъ назвать Приматиччіо ни самостоятельнымъ, ни крупнымъ художникомъ. Тѣмъ не менѣе его значеніе для исторіи искусства очень велико, ибо судьба поставила его въ такія чрезвычайныя условія, что онъ могъ сильно повліять на развитіе французскаго искусства.

Въ 1531 году король Францискъ I обратился къ герцогу Федериго Мантуанскому съ просьбою прислать ему художника, который могъ бы заняться королевскими дворцами. Федериго послалъ Приматиччіо. Съ этого времени Приматиччіо уже постоянно жилъ во Франціи, возвращаясь въ Италію изрѣдка и по порученію короля.

Въ 1541 году Приматиччіо былъ назначенъ главнымъ начальникомъ работъ по украшенію дворца въ Фонтэнебло, а въ 1544 году король сдѣлалъ его своимъ камергеромъ и далъ ему аббатство St-Martin de Troyes. Умеръ Приматиччіо въ 1570 году, окруженный почетомъ и прославляемый какъ создатель «французскаго Ватикана» въ «новомъ Римѣ» (выраженіе Вазари) Франциска I.

Въ Фонтенебло, подъ руководствомъ Приматиччіо, были исполнены обширная фресковая роспись и очень значительныя лѣпныя работы. Эти произведенія служили образцами французскимъ художникамъ и надолго опредѣлили французскій стиль живописи, вычурный и манерный.

Произведенія Приматиччіо погибли, и понятіе о немъ мы можемъ составить только на основаніи гравюръ съ его картинъ и по его собственноручнымъ рисункамъ, разсѣяннымъ въ разныхъ музеяхъ Европы. Рисунки эти, слѣдовательно,

имѣютъ значительную историческую цѣнность.

Издаваемый рисунокъ, хранящійся въ Императорскомъ Эрмитажѣ (№ 83 каталога), изображаетъ вершину Парнасса: Аполлонъ, подъ тѣнью громаднаго дерева, играетъ на альтовой віолѣ; ниже его въ двухъ группахъ музы, аккомпанирующія на разныхъ музыкальныхъ инструментахъ; въ лѣвомъ верхнемъ углу видѣнъ крылатый конь Пегасъ. Сюжетъ — изъ области миѳологіи, т. е. изъ той области, откуда ихъ Приматиччіо бралъ по преимуществу: цѣлый рядъ миѳологическихъ сценъ (боги на Олимпѣ, Аполлонъ съ музами на Парнассѣ, свадьба Пелея и Ѳетиды и др.) былъ изображенъ художникомъ въ такъ называемой галлереѣ Генриха II.

Выборъ сюжета характеренъ для Приматиччіо, характерно и исполненіе рисунка. Слѣдуетъ обратить вниманіе на неестественныя изысканныя позы женскихъ фигуръ перваго плана, на принужденность группировки ихъ (онѣ явно «позируютъ» для зрителя) и на пропорціи тѣла, напр., крайней справа внизу музы: тѣло, сравнительно съ головою, неестественно вытянуто.

95 Мраморный бюстъ римлянки.

Изъ Императорскаго Эрмитажа.

Издаваемый бюстъ портретъ римской дамы, современницы Фаустины Старшей, супруги Антонина Пія. Бюстъ сдѣланъ не изъ одного куска мрамора: верхъ головы, т. е. значительная часть прически, приставленъ. По всему вѣроятію, художникъ изобразилъ первоначально свою заказчицу съ другою прическою и ужъ потомъ, когда измѣнилась мода, долженъ былъ измѣнить свой бюстъ. Этотъ фактъ очень характеренъ для римскаго портретнаго искусства.

Римскіе портреты дошли до насъ въ весьма значительномъ количествѣ. Всѣ они отличаются мелочнымъ реализмомъ: отъ художника, очевидно, требовалось самое точное сходство, и только сходство. Римскіе бюсты по прямой линіи происходятъ отъ тѣхъ восковыхъ «imagines», портретовъ предковъ, которыми гордился всякій римскій патрицій.

Для эллинскаго портретиста на первомъ планѣ стоитъ красота, а не мелочное, подробное сходство съ оригиналомъ. Всякій побѣдитель на Олимпійскихъ играхъ имѣлъ право на статую; но на «иконическую» (т. е. портретную) статую имѣли право только тѣ не многіе атлеты, которые нѣсколько разъ выходили побѣдителями изъ состязаній. Если требовалось увѣковѣчить память о побѣдѣ грековъ надъ персами, эллинскій художникъ отнюдь не изображалъ именно данную битву, а бралъ какой-нибудь миѳологическій сюжетъ напр. изъ Троянской войны. Эллинскій художникъ-идеалистъ, для котораго форма важна только какъ оболочка мысли. Римскій портретистъ-реалистъ, для котораго форма важнѣе всего, который дальше формы уже не идетъ.

96. Бронзовый золоченый каминный таганъ изъ большой гостиной дворца въ Павловскѣ. Великолѣпная французская бронза времени Людовика XVI.

Подставка на трехъ изящныхъ ножкахъ украшена барельефами, заключенными въ рамки горошкомъ, два изъ нихъ вѣнки изъ розъ, напоминаютъ прелести женщины, два другихъ посвящены мужской доблести, перунъ напоминаетъ о мощи Юпитера, палица и колчанъ, перевитыя лавромъ, вызываютъ въ памяти подвиги Геркулеса. На этомъ пьедесталѣ расположенъ прелестный треножникъ съ гирляндами розъ, внутри между ножками змѣи, это треножникъ Аполлона, и его стерегутъ два сфинкса съ повязками, слегка напоминающими египетскую куафюру.

На концѣ мечи и шлемъ.

Опечатки въ № 5.

Стр. 94. Напечатано: Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы,—слѣдуетъ читать: Соборъ Рождества Пресвятой Богородицы и Дворецъ царя Алексѣя Михайловича.

Стр. 95. Напечатано: Дворецъ царя Алексѣя Михайловича, — слѣдуетъ читать: Храмъ Преображенія Господня съ колокольнею 1693 г.

Стр. 106. Напечатано: Храмъ Преображенія Господня съ колокольнею 1693 г.,— слѣдуетъ читать: Успенскій соборъ въ Звенигородѣ.



Description des dessins dans le texte, appartenants à l'article de M. N. Spilioti: La porcelaine à l'exposition historique des objets d'art à St.-Pétersbourg en 1904.

Pag. 139. Service en porcelaine de Sèvres couleur bleu turquoise, nommé **«Service aux camées»,** fait pour l'impératrice Catherine II en 1777—1778 (v. p. 158), composé de 60 couverts, et payé 278,996 livres et un sou. Sur le dessin sont figurés: théière, pot à créme, compotier, plateau et soupière.

Pag. 140. 1. Théière et, 2. soupière appartenants au service précédent, «service aux camées». 3. 4. 5. et 6. représentent les spécimens du fameux service bleu de Sèvres, appartenant au comte A. D. Chérémeteff, ce sont deux vases, déjeuner, plateau et tasse avec soucoupe.

Le service appartenant au comte A. D. Chérémeteff ne fait que la moitié du fameux service du comte N. P. Chérémeteff, décrit par M. Carbonière, qui a publié là dessus un opuscule, en 1894, sous le titre: Description du service en porcelaine de Sèvres du comte N. P. Chérémeteff. St-Pétersbourg 1894.

P. 141. Service en pâte tendre de Sèvres, orné de peintures de Castel, de la collection de M. J. A. Vsévolojsky, composé de: plateau, sucrière, pót à crême, théière et tasse.

P. 142. Pendule en porcelaine de Sèvres, à la Reine, et bronze doré par Gouthière, de la collection du prince A. Dolgorouky, du temps de Louis XVI.

Ibd. **Aiguière et plateau** en pâte tendre de *Sèvres*, couleur rose du Barry. 1738. Collection du comte *A. V. Orloff-Davidoff*. Hauteur de l'aiguière 0,165, longueur du plateau 0,262 mm.

Sur le plateau se trouve la marque du vieux Sèvres, la même marque sur l'aiguière est acompagnée de la lettre F=1758.

Ibd.—**Déjeuner en pâte tendre de Sèvres** orné d'un monogramme, composé de lettres D et B (Du Barry?). De la collection de *M. Nératoff*.

Page 143. Tabatière en porcelaine de *Capo di Monte* près de Naples, ornée de sujets mythologiques en bas-reliefs peints. Sur le couvercle est représenté le jugement de Callisto, sur le côté de devant le Cortège de Bacchus. XVIII s.

ibd. **Tabatère** en porcelaine blanche ornée de scènes de chasse en couleur vert, de la fabrique royale de *Meissen*. XVIII s.

De la collection de S. A. I. la *Grande Duchesse Elisabeth Féodorovna*.

Page 144. Service à thé de la fabrique royale de *Meissen* du commencement du XVIII s.: théière, tasse, soucoupe, cafetière et sucrière.

Sur la thérière se trouvent les lettres: K. P. M. c'est à dire «Königliche Porzellan Manufactur» et deux épées croisées.

Sur fod blanc les ornements sont exécutés en or et couleur rouge.

De la collection de la comtesse M. A. Keller.

Page 145. Les poupées en porcelaine colorée de la *manufacture Impériale de St-Pétersbourg*, représentant les différentes races humaines, du temps de l'impératrice Elisabeth Petrowna (XVIII s.).

Musée de Palais d'Hiver.

ibd.—**L'aigle** en porcelaine de *Meissen* colorée, du XIX s. Collection de la princesse M. K. Golitzine.

Page 146. Chandelier en porcelaine blanche de la fabrique royale de Meissen du milieu du XVIII s. De la collection du duc G. G. Mecklenbourg-Strelitz.

ibd.—Chandelier en bronze doré sur un piedestal en porcelaine de la fabrique royale de Copenhague du commencement du XIX s. Collection du comte Fersen.

Page 147. F. 1. 2. 3. **Service à thé** en porcelaine de la *manufacture Impériale* de St-Pétersbourg du temps de l'impératrice Catherine II: plateau, tasse avec soucoupe et cafetière, théière et sucrière. Collection de M. A. Z. *Khitrovo*.

ibd.—**Leçon de danse**, groupe en porce-

laine colorée de la fabrique de *Frankenthal*, après 1761. Hauteur 0,21 m.

Collection du prince A. S. Dolgorouky.

La marque, bleu de cobalt sous couverte, est composée de deux lettres C, T (Carl Théodore) et une B au dessous. Les couleurs sont: couleurs de chaire, noir, or, bleu turquoise, lilas clair, lilas foncé et paille.

Page 148. Spécimens de deux services en porcelaine de la manufacture Impériale de St-Pétersbourg du XVIII s.

Figg. 1. 2. 3. 4, moutardier, assiette, salière et tasse avec soucoupe font partie des services de l'impératrice Elisabeth Petrowna.

Fig. 5., soupière et deux saladiers du temps de l'impératrice Catherine II. La soupière et le saladier à gauche appartiennent au service nommé «de Yacht»; le couvercle de la soupière et le saladier à droite appartiennent au service nommé service «aux arabesques».

Musée du Palais d'Hiver.

Page 149. Fig. 1. 2 et 3 représentent les spécimens du *service* en porcelaine de la fabrique russe de Gardner, decoré de la plaque et de la croix *de St-George; fig.* 4, 5 et 6—du *service* en porcelaine de la même fabrique, orné de la plaque et de la croix *de St-André*.

Tous les deux services sont du temps de l'impératrice Catherine II et se trouvent au Musée du Palais d'Hiver.

Page 150. Service en porcelaine de la fabrique russe de Gardner de la seconde moitié du XVIII s.: plateau, cafetière, tasse avec soucoupe, pot à crême et théière. Collection de S. A. M-me la Princesse E. G. Saxen-Altenbourg.

ibd.—**Terrine** en porcelaine *de Meissen*—appartenant au service nommé «service *de St-André*», du XVIII s.

Musée du Palais d'Hiver.

Page 151. Service en porcelaine de la fabrique russe *de Gardner*, orné d'un monogramme composé de deux lettres M et O: cafetière. boite à thé, pot à crême, coupe à biscuits, théière, tasse avec soucoupe, vase et sucrière. Collection de M. J. A. Vsévolojsky.

Page 152 Vase en porcelaine de la manufacture Impériale de *St-Pétersbourg*, de la seconde moitié du XVIII s.

Collection de la comtesse S. J. Grabbe.

ibd.—**Groupe** en porcelaine de la fabrique *de Frankenthal*, de la seconde moitié du XVIII s.

Collection de J. A. Vsévolojsky.

ibd.—**Vase** en pâte tendre *de Sèvres* dans le goût transitoire de Louis XV—Louis XVI.

Musée du Palais d'Hiver.

Page 153. Spécimens de deux services en porcelaine de la fabrique russe de Gardner, du temps de l'impératrice Catherine II.

Figg. 1. 2. 3. 4 et 5, plateau, pot à couvercle, salière, tasse à crême et saucière sont du service, orné des insignes *de l'ordre de St-Alexandre Nevsky*.

Figg. 6. 7 et 8, grande corbeille, salière, pot à crême, pot à couvercle et salière sont du service, orné des insignes *de l'ordre St-Vladimir*.

Musée du Palais d'Hiver.

Page 154. Deux vases en porcelaine russe, de la manufacture Impériale de St-Pétersbourg probablement du temps de l'empereur Nicolas I. Monture en bronze doré, les vases et les montures dans le goût de Louis XV.

Collection du prince F. F. Yousoupoff.

Pages 173 et **208**. **Dessin de Jean Berain.**

Jean Berain naquit en 1636 et mourut à Paris en 1711. Il était un des dessinateurs les plus appréciés de son temps et était considéré comme législateur du bon goût dans l'ornement. Il était les dessinateur des «menus plaisirs» du roi et au palais comme en ville à Paris tous les grand travaux ornementaux ne s'entreprenaient que sous la direction ou avec approbation du maître.

Vers la fin de sa carrière Jean Berain fit graver bon nombre de ses compositions et les réunit sous le titre: Ornemens inventez par Jean Berain. Ce recueil parut à Paris dans les premières années du XVIII siècle et donne des échantillons bien typiques du style de la seconde moitié du siècle. Les deux dessins publiés ci-joint font part du recueil susnommé.

Page 210. **Dessin original de Baccio Bandinelli.** Collection de l'Ermitage Impérial.

Baccio Bandinelli (1493—1559) était le fils d'un orfèvre florentin Michelagnolo di Viviano. Tout d'abord on voulait faire du garçon un orfèvre egalement, mais il montra tant de talent pour le dessin et la sculpture que son père dut consentir qu'il se dédiât au grand art. Baccio étudia la sculpture sous la direction de Rustici; la peinture, il tâcha de l'apprendre chez son ami Andrea del Sarto. Mais le vrai maître de Baccio, celui qui a exercé une influence prépondérante et décisive sur l'artiste, fut Michelange Buonarotti.

Baccio vouait à Michelange une haine implacable. En 1512 Baccio, qui, alors, n'avait que 18 ans, n'hésita pas à déchirer le célèbre carton de Michelange, représentant l'attaque imprévue des Pisans contre les soldats florentins, qui se baignent dans les eaux de l'Arno. Ce carton admirable devint la victime de Baccio, qui enviait la gloire du maître. Toute

La vie de Baccio désormais devient une série continue d'efforts de chagriner Michelange, de l'égaler, de le dépasser.

Tous ces efforts n'ont pas réussi: tout au contraire ils ont eu un résultat que sûrement Baccio ne désirait pas. Dans l'histoire de l'art Baccio n'a qu'une place parmi les dii minores qui accompagnent le maitre, qui l'imitent et le suivent.

Le dessin que nous publions appartient à la collection de l'Ermitage Impérial. (catalogue, № 38). L'artiste a représenté une scène bien lugubre: un homme est étendu raide (angle droit), un groupe de femmes le contemple et pleure, d'autres accourent les mines effarées et sont contenues par un homme, qui leur barre la route par son bras étendu.

Description des dessins dans le texte, appartenats à l'article de M. N. S. «Les nouvelles productions artistiques des fabriques Impériales de porcelaine et de verre.

1. La martyre, modelée par A. Werner et exécutée en biscuit par P. Chmakoff. Hauteur 0,422 mm. V. p. 185.

2. Vase en verre **«Les écrevisses»**, sculpté en camée sur verre composé de plusieurs couches colorées.

D'après le dessin de M. Krasnovsky exécuté par T. Bourzeff. Hauteur 0,178 mm. V. p. 185.

3. Vase en porcelaine, orné de peinture sous couverte, représentant des **Canards** composé et exécute par M. E. Souliman-Groudzinsky. Hauteur 0,200 mm. V. p. 186.

4. Vase en porcelaine, orné de peinture sous couverte, représentant un **Troupeau** de cheveaux, composé et exécuté par M. Souliman-Groudzinsky. Hauteur 0,378 mm.

5. Animaux, modelés par M. Timus en porcelaine colorée.

Tigre—hauteur 0,89 mm.
Hippopotame—hauteur 0,89 mm.
Éléphant—hauteur 0,89 mm.
Rhinocéros—hauteur 0,89 mm.
Lion—hauteur 0,89 mm.
Chien—hauteur 0,89 mm.
Élephant de mer, 0,89 mm.
Sanglier—hauteur 0,89 mm.
Lièvre—hauteur 0,11 mm. V. p. 188.

6. Vase en porcelaine avec des **Epis**, modelé par M. Timus, exécuté par M. P. Petroff et E. Souliman-Groudsinsky. Décoration en bas relief fait à la main et peint sous coeuverte. Hauteur 0,555 mm. V. p. 189.

7. L'esclave. Terre cuite modelée par M. A. Werner, exécutée par M. A. Loukin. 1903. Hauteur 0,49 m. V. p. 190.

8. Vase en verre composé en camée de plusieures couches colorées, orné de chardons. Dessin de M. P. Krasnovsky, exécute par M. Zotoff. Hauteur 0,535 mm. V. p. 191.

9. Flacon en porcelaine, orné de branches de cactus, peintes en or sur la couverte rouge. Dessin de M. Romanoff, exécuté par Th. Komaroff. Hauteur 0,39 m. V. p. 192.

10. Vase en porcelaine orné d' Iris. 1902. Peinture sous couverte. Composé et exécuté par M. Lapchine. Hauteur 0,185 mm. V. p. 192.

11. Vase en porcelaine blanche, **orné de cygnes,** modelé par E. Aubert, exécuté par N. Daladoughine. Hauteur 0,29 m. V. p. 192.

12. Vase en cristal, **orné de l'aigle** impériale. V. p. 193.

13. Vase en verre, orné de fleurs de carmella en camée sur verre composé de plusieurs couches colorées, dessiné par M. S. Wilde, exécuté par L. Orlovski. V. p. 194.

14. «La jeunesse», statuette en biscuit, modelée par A. Werner, exécutée par P. Chmakoff. Hauteur 0,49 m. V. p. 195.

15. Jardinière en porcelaine **ornée de la danse des néréides,** modelée par M. Timus, exécutée par P. Chmakoff. Hauteur 0,28 m. V. p. 196.

16. Le dernier soupir du navire, statuette en biscuit, modelée par M. Adamson, exécutée par P. Chmakoff. Hauteur 0,78 m. V. p. 197.

17. Vase en porcelaine, **orné de fruits et de feuilles de sorbier.** Dessiné par P. Krasnovsky, modelé par M. Chmakoff, peint par M-me L. Midine. Hauteur 0,32. V. p. 198.

18. Vase en porcelaine, **orné de feuilles de hortensia,** dessiné par M. Romanoff, exécuté par M. Petroff. Peinture sur couverte. Hauteur 0,42. V. p. 198.

19. Vase en cristal, orné dans le goût ancien russe, dessiné par P. Krasnovsky, exécuté par J. Lebedeff. Hauteur 0.47 m. V. p. 199.

20. Vase en porcelaine, **orné de fleurs de Chardon,** composé et exécuté par M-lle E. Kordes. Peinture sous couverte. Hauteur 0,49 m. V. p. 199.

21. Vase en porcelaine, **représentant le printemps,** dessiné par M. Chantran, exécuté par J. Timofeieff. Peinture pâte sur pâte, couleur blanc et chocolat. Hauteur 0,47, V. p. 200.

Description des planches №№ 61—96.

61. Carle Vanloo. L'Amour. Tableau peint à l'huile dans le grand Palais de Pavlovsk. Charles-André Vanloo, dit Carle, célèbre peintre français, né à Nice en 1705, mort à Paris en 1765. Il faillit être victime des bombes du maréchal de Berwick, qui assiégeait Nice en 1706. Son frère Jean-Baptiste dirigeait ses études et son éducation, deux choses difficiles qui lui causèrent de grands soucis. Carle donnait déjà comme peintre les plus belles espérances quand son frére l'emmena à Rome chez le prince de Carignan. Tous deux entrèrent dans l'atelier de Benedetto Luti. Ils y travaillaient depuis quelques mois seulement lorsque Carle se lia avec Legros, statuaire à la mode et aussitôt, se croyant plus sculpteur que peintre il abandonna la palette pour le ciseau; bientôt il rentra dans l'atelier de son frére et se remit à la peinture, mais un beau jour il disparut de nouveau, enrôlé dans une troupe d'acteurs nomades en qualité de décorateur en chef et d'amant préféré de l'ingénue. Rentré à Paris, une sorte d'apaisement se fit dans son tempérament; l'heure du travail venait de sonner pour lui. En travaillant sous la direction de son frère à la restauration des peintures du Primatice, à Fontaineblau, il songeait au prix de Rome. Il composa pour le concours de 1724, le sujet demandé: Jacob purifiant sa maison avant de partir pour Bethel; son tableau obtint le prix.

En s'en allant à Rome, il emmena ses deux neveux. Carle semblait transformé. De sa jeunesse passionnée il ne restait nulle trace, il se fit des moeurs austères jusqu'à la rigidité. Parfaitement accueilli à la cour de Rome, il débuta, dès son arrivée, par un succès, en remportant le prix annuel de dessin à l'Academie de Saint-Luc. Bientôt l'*Apothéose de saint Isidore*, un *Saint François* et une *Sainte Marthe* lui concilièrent par ses qualités supérieures l'admiration des amateurs, des artistes et des âmes dévotes, ainsi que la faveur du cardinal Polignac, qui obtint pour le peintre une pension du roi de France et la bienveillance personnelle du pape, qui fit l'artiste chevalier par un brevet d'une rédaction très flatteuse.

L'Angleterre, par la voie des son ambassadeur, voulut avoir un tableau de lui, et elle couvrit de guinées une étude de femme nue, la *Femme orientale à sa toilette*. A son passage à Turin il fit pour le roi les neufs panneaux de la *Jérusalem délivrée*, qui forment le cabinet du roi. Le reste des travaux pour le même souverain n'était pas achevé, que ces panneaux étaient déjà gravés et connus de l'Europe entière. A cette époque il rencontra à la cour de Turin la belle Christine Somis, célèbre chanteuse de la Scala; il en fit sa femme. Après ce mariage il revint à Paris inaugurer l'existence quasi royale qui lui permettait de recevoir dans ses salons tous les grands seigneurs d'Europe. En juillet 1735 l'Académie lui avait ouvert ses portes sur la présentation de *l'Apollon écorchant le satyre Marsyas* (au Louvre); puis vinrent successivement une *Résurrection*, les *Parques*, *Concert d'instruments*, *Conversation espagnole*. Ces deux dernières peintures devinrent la propriété de Catherine II. Il faut citer ensuite le *Saint Charles Borromée communiant les pestiférés*, la *Prédication de saint Augustin* et la *Résurrection* (dans la cathédrale de Besançon). Plusieurs portraits intéressants sont aussi de cette époque. Le meilleur et le plus célèbre est le portrait de Louis XV (Salon de 1763). Divers musées possèdent les tableaux de Carle Vanloo. Une des plus belles créations de cet esprit fin et frais, qui unit toutes les qualités de cet éminent artiste, est son *Amour*.

62. Dihl. Portrait de l'impératrice Josephine. Peinture sur porcelaine. Collection du duc G. N. de Leuchtenberg. La fabrique de porcelaine de Geurard et Dihl, qui existait autrefois à Paris, rue de Bondy, a été fondée en 1778 sous la protection du duc d'Angoulême. Grâce aux qualités de ses produits, supérieurs à ceux de toutes les autres fabriques privées de Paris, elle faisait concurrence même à la manufacture de Sèvres et était vantée pour ses vases, ses biscuits, ses plaques de porcelaine ornées de fleurs peintes.

Le portrait de l'impératrice Josephine, signé par Dihl, justifie cette renommée.

63. Vase en pâte tendre, exécuté dans la fabrique de Vincennes. De la Collection du Prince Dolgorouky.

Ibd. **Soupière** en pâte tendre, couleur vert, faite à Sèvres en 1756. Musée du Palais d'Hiver.

64. Amour et Bacchus, deux statuettes en pâte tendre de Sèvres, couleur bleu turquoise, faites en 1775. Collection de la Princesse M. K. Golitzine.

65. 66. 67. Spécimens d'un surtout de table, composé de plusieurs groupes, en porcelaine de Saxe, par Kaendler exécuté à la fabrique royale de Meissen avant 1770 et offert par le roi de Saxe à l'impératrice Catherine II comme un monument commémoratif de ses victoires et des ses gestes et actes politiques. Plusieurs pièces sont ornées d'un monogramme de l'impératrice. Les groupes centrals représentent entre

autres choses le dieu Neptune et le cortège de Vénus, cette dernière est ornée d'une couronne et porte un sceptre. Un des tritons qui accompagnent la Déesse porte un rouleau orné d'une vue de la bataille de Chesmée et les amours, qui sont au dessus de la tête portent les lettres CA... THA... RI... NA.

68. **Groupe en porcelaine blanc, exécuté par Kaendler à la fabrique de Meissen dans la seconde moitié du XVIII s.**

C'est un monument commémoratif du traité de paix entre le Danemark, la Suède et la Norvège, commandé par le Roi de Danemark, compose et exécuté par le maître Kaendler, appelé à la fabrique royale de Meissen en 1731. La Bellone dépose ses armes, le Temps renvoie la Parque, les beaux-arts et les lettres fleurissent. Clio etend sa main vers l'obélisque. Derrière le groupe on voit *l'éléphant blanc* danois. Collection du duc G. G. Mecklenbourg-Strelitz.

Ibd. **Deux chandeliers**, deux assiettes, un vase et une pièce de décoration, faisant partie d'un service en porcelaine de Meissen, nommé «Service de chasse», de la première moitié du XVIII s. Musée du Palais d'Hiver.

69. **L'Europe et l'Asie.** Deux statuettes en porcelaine de Meissen de la première moitié du XVIII s. Collection du duc G. G. Mecklenbourg-Strelitz.

70. **Service «tête-à-tête» en porcelaine de Vienne** de la fin du XVIII s. Collection de la comtesse M. A. Keller.

71. **La Madone avec l'enfant.** Statuette en bois peint. Travail allemand du XV s. Musée de la Société Impériale pour l'encouragement des beaux-arts.

72. Corbeille à fleurs en porcelaine dorée de la fabrique Impériale de porcelaine à St-Pétersbourg. Probablement une création de trois artistes: S. S. Pimenoff, Morau et Dagnan, qui travaillaient à la manufacture Impériale sons l'empereur Alexandre I. Au grand palais de Pavlovsk dans la bibliothèque de la Grand Duchesse Marie Féodorovna. Voir «Les trésors d'art en Russie» to III, p. 371. Description du grand palais de Pavlovsk, rédigée et écrite par la Grande Duchesse Marie Féodorovna en 1795, commentée par Adrien Prachoff; les dessins dans le texte p. 307 — 366 et planches 103—135 et 139—144.

73. **Satyre et Bacchante.** Statuettes en biscuit de la fabrique Impériale de porcelaine de St-Pétersbourg, composées par A. Spiess en 1866. Collection du prince V. S. Koudacheff.

74. **Tasses avec soucoupes** en porcelaine de Vienne de la fin du XVIII s. Collection de Son Altesse Impériale la Grande Duchesse Marie Pavlovna.

75. **Paysan Napolitain versant du vin dans les bouteilles.** Statuette en porcelaine de Capo di Monte de la seconde moitié du XVIII s., de la collection du comte Fersen.

76. **Luca della Robbia.** La Madone avec l'enfant en majolique, de la collection du prince J. Lichtenstein à Vienne.

77. **Andrea della Robbia.** Un garçon avec un ecureuil, en majolique.

Luca della Robbia, sculpteur florentin, né en 1388, mort en 1463. Elève de l'orfèvre Leonardo, à l'âge de quinze ans, il fut occupé déjà à Rimini à faire les bas-reliefs du tombeau d'Isotta, femme de Sigismond Malatesta. Il travaillait aussi en marbre et en bronze, mais il doit sa haute popularité à ses œuvres d'art en terre cuite émaillée. Célèbres sont sa *Vierge* à mi-corps tenant l'Enfant Jésus, à San Miniato près de Florence et les figures *d'Enfants* sous le portique de l'hôpital des *Innocents* à Florence, toutes en terre cuite émaillée.

Andrea della Robbia, neveu du précédent (né en 1444, † en 1527), et son élève, sut mettre en œuvre avec un égal succès le marbre et la terre cuite émaillée, il en a même enrichi la palette. On voit plusieurs de ses ouvrages à Arezzo, à Pistoja, à Florence.

78. **Buste de St. Laurent en terre cuite,** attribuée à Donatello. Florence, XV s.

L'expression du visage et les mains sont remarquables.

Cette terre cuite remarquable est ainsi coloriée: le ton du visage et des mains est celui de la nature avec une nuance terreuse et un léger incarnat des joues. Les cheveux, les yeux et les sourcils sont de couleur de terre d'ombre. Les vêtements et les livres sont de deux tons,—ocre de rue et brun rouge un un peu trouble.

Le buste est en général très bien conservé, la tonsure seule est un peu endommagée.

De la collection du prince de Lichtenstein. Grandeur naturelle.

79, **80**. **M. Clodion, Jeune Satyre** portant un hibou. Terre cuite.

81. **Jeune fille** portant des pommes et un enfant. Terre cuite. Collection du comte N. P. Fersen. Voir l'article sur M. Clodion dans les №№ 2—4 de cette année.

82. **J. B. Nini. Portrait du Grand Duc Paul Petrovitch.** Médaillon en terre cuite de la collection de M-me E. A. Trétiacoff.

Jean Baptiste Nini, graveur en médaillons, né en Italie vers 1716, mort à Chaumont-sur-Loire en 1786. Nous possédons son acte de décès, qui le désigne ainsi: «J. B. Nini, artiste graveur, pensionné de M. Leray de Chaumont, né en Italie et marié en Espagne, où sa femme demeure»... Or c'était un artiste italien. M. Leray, intendant de l'Hôtel de

Ville des Invalides, avait acquis depuis peu la seigneurie de Chaumont, lorsque Nini vint dans cette ville en 1760, appelé sans doute par ce personnage, qui l'attacha en qualité de graveur à une verrerie qu'il possédait. Nini commença par être chargé de la gravure des cristaux; le graveur se plaisait à reproduire sur verre les compositions de Boucher. Bien possible, que ce fût en essayant par hasard les creux de ses gravures sur la terre de Chaumont, dont il reconnut ainsi les qualités plastiques, que Nini conçut l'idée de ses charmants médaillons, qui étaient livrés au commerce au prix modique de 20 sols la pièce. En 1778 il devint régisseur des établissements fondés dans cette ville par M. Leray. Il donna d'ailleurs à ce personnage une preuve de son attachement, en refusant un emploi qui lui fut offert à la manufacture royale de Sèvres. Toutes les sources biographiques gardent le silence au sujet de cet artiste, dont les œuvres, longtemps oubliées et dédaignées, jouissent depuis quelques années d'une faveur bien légitime et atteignent des prix élevés dans les ventes publiques.

On connait aujourd'hui un assez grand nombre de médaillons en terre cuite exécutés par Nini. Les musées de Blois et de Nevers en offrent d'intéressants spécimens et il s'en trouve aussi dans plusieurs collections particulières. Parmi ces médaillons on admire surtout les portraits de la baronne de Nivenheim (1768), de M-me de La Reynière (1769), du prince de Beauvau (1767), de Charles-René de Mosnac (1768), du Marquis de Paroy (1767), de Louis XV (1770), de Louis XVI, de Marie-Antoinette, de l'impératrice Catherine II, de Francklin etc. Il a fait aussi un portrait de Voltaire, vêtu à l'antique et ayant la tête ceinte d'une triple couronne de laurier, d'immortelles et de chêne (1781).

83. Cruche en grès, ornée de têtes. Travail allemand du XIX s. Collection de la princesse E. C. Cantacouzéne.

84. Commode en bois d'ébène avec des appliques en bronze doré et couverte d'une plaque en marbre. XVIII siècle.

Pour enlever à l'ébène sa tristesse naturelle et lui restituer l'éclat qu'on aime à trouver dans les choses ornementales, on le relevait, dès le XVII s., par des applications de bronze ciselé et enduite de cette chaude et solide dorure dite à l'or moulu. C'a a été surtout Charles Cressent, qui développa et mit à la mode ce style.

En même temps, c'est à dire sous Louis XV, les frères Martin inventèrent un autre mode de donner de l'éclat à l'ébène. Ils perfectionnèrent la contrefaçon des laques de l'Orient, si bien que, en 1730 et 1744, ils reçurent des privilèges de la chambre du Roi. En 1748 les fabriques (il y en avait trois à Paris) des Martin furent déclarées Manufactures Nationales.

Le meuble, dont nous publions l'autotypie, est un échantillon du style Louis XV: ce sont les dessins japonais des Martin, ce sont les ornements en bronze doré de Cressent. Naturellement, puisque le meuble n'est pas signé, on ne saurait affirmer que c'est une œuvre authentique d'un des artistes susnommés — mais c'est de leur temps et sous leur influence que notre commode a été faite.

85. Dessin original de Claude Lorain. Collection de l'Ermitage Impériale. Claude Lorrain naquit en 1600 à Chamagne (près de Mirecourt en Lorraine) Tout jeune il alla en Italie, étudia son art à Rome, à Naples, à Venise, parcourut l'Italie d'un bout à l'autre et devint le meilleur inteprète de la beauté de ce pays divin. Il mourut à Rome le 21 novembre 1682.

Claude Lorrain a beaucoup travaillé et presque tous les grands musées possèdent quelques-uns de ses tableaux. Ce sont toujours des paysages, des paysages tout purs. La forêt, la montagne, le fleuve — voilà ce qui intéresse vraiment le peintre; les figures humaines, que nous trouvons ça et là, sont absolument secondaires pour l'artiste elles ne sont que des taches de couleur vive pour animer les fonds de la sombre verdure.

Claude Lorrain ne s'est jamais efforcé de copier exactement la nature. Ce qu'il voulait — et ce qu'il savait — rendre exactement, ce n'était jamais le détail, mais bien le caractère général du paysage italien.

Je ne suis pas du tout certain que le dessin, que nous reproduisons ci-joint, représente un paysage existant en réalité quelque part en Toscane. Mais c'est de même exact, que ce dessin rappelle, à quiconque connaît l'Italie, bien de paysages qu'on a vus. Ce groupe d'arbres, ce fleuve, ce pont sur le fleuve, les contours si doux des collines lointaines—tous ces éléments, dont Claude a composé son tableau, existent en réalité et pourraient former un ensemble, comme l'a imaginé le peintre. Claude n'a jamais été un photographe ni un copiste; il est artiste et il se crée son monde lui même, un monde poétique et, cependant, ressemblant au monde des simples mortels.

86. Gobelin de la fin du XVII s. d'après le dessin de Claude Audran.

Du musée du baron Stieglitz.

Au quinzième siècle le teinturier parisien Gilles Gobelin perfectionna la manufacture des tapisseries. Ses héritiers fondèrent des fabriques à Paris et à Beauvais et firent fortune. En 1667 Colbert réorganisa ces fa-

briques et les déclara manufactures nationales. La réputation des tapisseries Gobelin devint bientôt si grande, qu'on commença à nommer «gobelins» tout court des tapisseries faites autre part, mais d'après les procédés de la manufacture Gobelin.

Les meilleurs artistes fournissaient les originaux pour les tapisseries. Mais quelques uns d'entre eux s'occupaient plus spécialement à dessiner pour les gobelins. C'est surtout Claude Audran (1658—1734), auquel on doit de belles tapisseries. C'est lui qui a composé la série des «mois grotesques», des «triomphes des dieux», des «dieux de la fable» et autres.

Le gobelin, que nous publions, appartient à la série des «dieux de la fable». Toutes les tapisseries de cette série sont identiques en fait de composition et d'ornements. Ce ne sont que les figures centrales et les attributs qui varient. Dans notre cas c'est Saturne, un vieillard aux cheveux blancs, la faux dans la main. Il est assis sur des nuages, d'où des amours font sortir la neige. Cette figure est encadrée par une architecture fantastique, dans laquelle on remarque des masques et des scènes des Saturnales.

Dans l'ancienne Rome les Saturnales, la fête de Saturne, tombait en hiver (fin du décembre). C'était une fête bien gaie surtout pour les esclaves, qui étaient libres pour trois jours. Naturellement la gaîté était accompagnée par toutes sortes de joyeux ébats, par des masquerades etc. C'est par l'hiver et par les saturnales que Claude Audran a tâché de caractériser son dieu.

87. Candélabre en bronze foncé et doré. Ouvrage français de l'époque de Louis XVI. Dans la salle grecque du grand palais de Pavlowsk.

Une figure de reine, la tête ceinte d'une couronne, est assise sur un rocher, derrière elle s'élèvent des branches gigantesque d'acanthe, cinq en tout, dont chacune se termine en chandelier. A gauche, auprès d'elle, le feu brûle sur un autel, à droite un amour lui tend une couronne de fleurs.

Il y a deux candélabres pareils dans la salle grecque. dont l'une a figuré à l'exposition historique des œauvres d'art.

88. L. G. Laguesse, Pendule en bronze doré et en marbre vert, ornée d'un groupe. Epoque de Louis XVI. Les quatre angles d'un plaque de marbre, soutenue par huit pieds dorés, sont occupés par quatre lionnes qui tiennent des ceps de vigne dans leurs gueules et dont les queues finissent en tiges d'acanthe. Sur leurs dos repose un piédestal carré avec des saillies arrondies sur les côtés étroits, en marbre vert, verde di Genova; ce piédestal est orné de bronze doré sous forme d'un socle etroit, d'une corniche ciselée étroite et de trois bas-reliefs: sur les côtes, sur des pilastres qui ressortent à peine, se trouvent des bassins de forme ovale avec des nénufars; le bas-relief du milieu montre le cortège de Bacchus, reprseenté par des enfants. Son petit char est attelé de deux boucs qui sont conduits par deux enfants, un troisième suit le char en se préservant du froid automnal par un manteau de poupée. Le petit Bacchus est évidemment ivre et s'appuie sur un thyrse. Tous ces détails nous suggèrent l'idée des débauches bachiques, et le groupe sur le piédestal forme l'accord dominant de ce dithyrambe bachique.

Nous voyons une hauteur rocheuse, couverte du doux cep de Dionysius, dont le centre est occupé par la sainte Ivresse. Une jeune bacchante, le thyrse en main, vient de finir sa danse bachique et, lasse, est prête à se laisser choir, mais elle est encore soutenue par un Amour. Son masque, emprunté à quelque marquise, est tombé à ses pieds, le tambourin, qu'elle a jeté, s'est heureusement accroché à une vigne, la cruche, pleine du liquide divin, est tombée de ses mains et se répand en source sur la terre.

Laguesse, horloger célèbre de la fin du XVIII et du commencement du XIX s., a doté Pétersbourg de toute une série de magnifiques pendules artistiques. Dans le Palais de Pavlowsk il y en a trois: celle que nous avons déjà donné et qui représente le rendez-vous d'Hélène et de Paris (planche 48, de 1904), la pendule magnifique avec Diane au grand Palais de Pavlowsk et encore la pendule de la collection du comte A. D. Chérémetjew, qui figura à l'exposition historique des œuvres d'art.

La Pendule avec la Bacchante se trouve dans la salle grecque du grand palais à Pavlowsk. (Voyez dans les «Trésors d'art en Russie», année 1903, l'article: Description du palais de Pavlowsk, rédigée et écrite par la grande duchesse Marie Féodorowna en 1795. Traduction et commentaire d'Adrien Prachoff, accompagnée de toutes les illustrations et des plans).

89 et **90**. Armoire en bois, ouvrage allemand du XVII s., du musée du palais Anitchkoff. Le devant est en entier recouvert de sculpture. Le haut est divisé en treize panneaux, dont douze représentent les douze mois. Le basest orné de quatre bas-reliefs représentant les quatre saisons. (Voyez l'article d'Adrien Prachoff, L'Empereur Alexandre III auguste protecteur de l'art national russe, dans les «Trésors d'art en Russie», 1903, page 154 et suivantes).

91. Chandeliers en bronze doré sur base de marbre. Magnifique ouvrage français de l'époque de Louis XVI. Gr. palais de Pavlovsk.

Les bases en marbre sont rehaussées d'ornements dorés. Les chandeliers, sous forme de vases, sont ornés de quatre cornes d'abondance; entre elles il y a autant de têtes de femmes dans des ramages de chêne et de figures d'enfant avec des pieds de monstres marins.

Ces chandeliers se trouvent sur la cheminée de la chambre par laquelle on passe de de l'ancien cabinet de la grande duchesse Marie Féodorowna à la dépendance en demi-cercle, ajoutée plus tard au côté gauche du palais. (Voyez dans «les Trésors d'art en Russie», 1903, l'article: «Desription du palais de Pavlovsk» page 371 et suivantes, et le dessin à la page 371, ainsi que le plan du palais de Pavlovsk № II, chambre № 16 celle des deux chambres portants ce №, qui est la plus rapprochée du № 17).

92. **Commode** en bois d'acajou, ornée de bronze doré, ouvrage de Roentgen de Neuwied. XVIII s.

Il y a deux commodes pareilles au grand palais de Pavlovsk dans la partie du premier étage qui a sans doute été reconstruite après l'incendie du palais. Cette reconstruction ainsi que d'autres expliquent les contradictions entre la description du premier étage, faite par la grande duchesse Marie Féodorovna en 1795, et la disposition actuelle des chambres du palais de Pavlovsk. D'après la «description» (voyez les «Trèsors d'art en Russie», année 1903, pag 371 et suivantes) on passe de la grande antichambre du premier dans la chambre des servantes, ensuite dans le cabinet de la grande duchesse. Il y a évidemment eu des transformations ici et cette division n'existe plus aujourd'hui. Mais ces commodes se trouvent probablement à l'ancienne place, c'est à dire dans l'emplacement de l'ancien office, près du mur qui le sépare de l'antichambre. (Voyez les «Tresors d'art en Russie, 1903, le plan du palais de Pavlovsk № II chambre № 18).

Sur les plaques de marbre qui recouvrent les commodes se trouvent deux bustes et entre eux un petit vase peint et doré, pour bouquets de fleurs, du style Empire avec des hermès egyptiens, ouvrage de la manufacture Impériale de porcelaine.

94. **F. Primatice, Dessin original de la collection de l'Ermitage Impérial. Apollon et Muses.**

Francesco Primaticcio naquit en 1504 à Bologne. Peu incliné à devenir négociant, comme le voulait sa famille, il ne s'intéressait dès l'enfance qu' à l'art. Il commença ses études dans sa ville natale, puis continua à Mantoue sous la direction de Jules le Romain. Le séjour de six ans, que le jeune artiste fit a Mantoue, fut décisif pour le développement de son talent; il devint l'imitateur de son maitre Jules le Romain, qui était à son tour imitateur de Raphaël. Il est impossible de contrefaire le génie, mais il n'est pas difficile d'étudier la manière de travailler d'un génie et de travailler de la même façon. C'est ce que fit Jules. A son élève Primaticcio le Romain enseigna ce qu'il avait su apprendre lui même, et l'élève, qui n'était pas plus un génie que le maitre, ne put que l'imiter. Par conséquent dans l'oeuvre de Primaticcio nous trouvons bien peu de tableaux d'une valeur artistique réelle.

Cependant les historiens de l'art ne sauraient pas oublier le nom de notre artiste, parce que le hasard lui a assigné un rôle important dans le développement de la peinture française.

En 1531 le roi François I pria le duc Frédéric de Mantoue de lui envoyer un peintre capable de travailler à la décoration des châteaux royaux. Le duc recommanda Primaticcio. Le jeune italien sut plaire au souverain, sut le contenter et François s'en servit pour tous les travaux importants qui étaient en voie d'exécution à Fontainebleau. En 1451 Primaticcio fut chargé de la direction en chef de ces travaux, puis il fut nommé chambellan du roi, puis, en 1544, il reçut l'abbaye de St-Martin de Troyes. Comblé d'honneurs et de richesse, fêté comme créateur du «nouveau Vatican» de la «nouvelle Rome» (suivant l'expression de Vasari), Primaticcio put mener la vie «non pas d'un peintre ou artiste, mais bien d'un seigneur», jusqu'à sa mort (1570).

A Fontainebleau Primaticcio en personne et d'autres artistes italiens sous sa direction ont décoré les plafonds et les murs des salles et galéries du château de nombreuses compositions al fresco et en stuc. Ce furent les premiers travaux de ce genre en France et ils servirent de modéle à des générations d'artistes français.

Des tableaux et des stucs de Fontainebleau il ne reste plus presque rien. Pour connaître Primaticcio on doit recourir aux estampes gravées d'après le maître ou à ses dessins, qui en grand nombre se trouvent épars dans les grands musées.

Sur le dessin publié ci-joint (№ 73 du Catalogue de l'Ermitage Impérial) est figurée la vie du Parnasse: Apollon sous l'ombre d'un grand arbre joue du violon, tandis que les neuf muses, groupées plus bas, accompagnent le dieu à de divers instruments. Dans l'angle

supérieur à gauche on voit Pégase, le cheval ailé.

Le dessin est bien caractéristique pour la manière de Primaticcio. Le sujet, qui y est traité, appartient à la mythologie si chère à l'artiste, si chère à tous les peintres français qui ont subi son influence. En même temps notre dessin donne un excellent échantillon de la technique du maître: ce sont toujours ces figures trop souples, trop sveltes, trop elancées, leur groupement artificiel et purement décoratif.

95. **Buste en marbre, portrait d'une dame romaine.**

A l'Ermitage Impérial.

Le buste représenté sur notre planche est le portrait d'une dame romaine du II siecle de notre ère. La partie supérieure de la tête (presque toute la coiffure) est faite d'un autre morceau de marbre ajusté à la partie inférieure. Ce fait n'est pas dû à une restauration: probablement l'original du buste était figuré primitivement avec une autre coiffure et l'artiste dut modifier son œuvre quand la mode changea. Ce soin de la ressemblance est bien caractéristique pour les artistes romains.

Aux temps de la république chaque patricien avait dans sa maison toute une collection de masques en cire: c'étaient les «imagines» des ancêtres, l'orgueil de la maison. Quand les grecs importèrent en Italie leur perfection de la technique du marbre, on leur demanda toujours des «imagines» en matière plus durable que la cire, on ne leur demanda pas des portraits dans le sens grec de la parole.

Le grec était idéaliste. Même en faisant un portrait, il cherchait avant tout et par dessus tout la beauté, et ce qui, pour lui, était l'essentiel c'était toujours l'idée artistique, pas les traits accidentels de l'individu. Tout vainqueur des jeux Olympiques avait droit à une statue; mais il fallait avoir vaincu plus d'une fois pour avoir droit à une statue icônique, c'est à dire à un portrait. Pour célébrer en marbre une victoire sur les Perses, l'artiste grec ne s'efforce pas de représenter avec force détails militaires et topographiques la bataille décisive, mais choisit quelque scène mythologique, qui rappelle l'événement célébré.

96. **Chenet en bronze doré** de la cheminée du grand salon du palais de Pavlovsk. Magnifique bronze de l'époque de Louis XVI.

La base, posée sur trois pieds élégants est ornée de bas-reliefs, entourée de cadre en petits pois; deux de ces bas-reliefs, des couronnes de roses, rappellent la beuté féminine deux représentent la vaillance de l'homme, la foudre rappelle la puissance de Jupiter, la massue et le carquois, entourés de lauriers, font penser aux exploits d'Hercule. Ce piédestal supporte un ravissant trépied avec des guirlandes de roses, avec des serpents entre les pieds, c'est le trépied d'Apollon; il est gardé par deux sphinx avec des bandeaux, rappelant légèrement la coiffure égyptienne.

Au bout il y des glaives et un casque.

Fautes d'impression dans le № 5.

Page 94. Au lieu de: Cathédrale de la Nativité de la très sainte Vierge,—lisez: Cathédrale de la Nativité de la très sainte Vierge et Palais du tzar Alexis Michaïlowitch.

Page 95. Au lieu de Palais du tzar Alexis Michaïlowitch,—lisez: Cathédrale de la Transfiguration de Notre-Seigneur avec le clocher de 1693.

Page 106. Au lieu de: Cathédrale de la Tranatiguration de Notre-Seigneur avec le clocher de 1693,—lisez: La Cathédrale de l'Assomption à Zwénigorod.





ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ СБОРНИКУ „ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ“

1904.—№№ 6, 7 и 8.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Императорское Общество  Поощренія Художествъ.

Ежегодный Всероссійскій

КОНКУРСЪ.

ЮБИЛЕЙНАЯ ПРЕМІЯ

имени Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской

2000 руб.

ДЛЯ ВЫДАЧИ ЗА ЛУЧШЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНІЕ.

Извлеченіе изъ временнаго положенія о юбилейной преміи имени Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

2. Художественное произведеніе, представляемое на конкурсъ, къ какому бы оно роду ни принадлежало, должно быть самостоятельно.

3. Къ конкурсу на преміи допускаются произведенія исключительно только художниковъ, находящихся въ русскомъ подданствѣ.

4. Художникамъ предоставляется полная свобода въ избраніи сюжетовъ живописи и скульптуры (религіозной, бытовой, исто ической, батальной, пейзажной, см. § 103 Устава Общества).

9. Премія присуждается произведенію, получившему наибольшее число голосовъ. При равномъ числѣ голосовъ происходитъ перебаллотировка, результатъ которой считается окончательнымъ и въ случаѣ вторичнаго раздѣленія голосовъ поровну премія дѣлится между такими произведеніями по равнымъ частямъ.

11. Юбилейная премія во всякомъ случаѣ каждогодно выдается въ полномъ размѣрѣ.

12. Произведенія, удостоенныя преміи, остаются собственностью художника и Общество немедленно помѣщаетъ ихъ на свою постоянную выставку на мѣсячный срокъ.

По гравированію и по офорту. *Имени Е. И. В. Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.*

Премія **125** руб., **100** руб., **75** руб.

ЗАДАНІЕ: Пейзажъ съ фигурами не менѣе 60 квадр. дюймовъ. Съ картины, фотографіи, или иного оригинала, только не съ гравюры, офорта или рисунка перомъ, а также по рисунку собственнаго сочиненія, причемъ работамъ послѣдняго рода будетъ дано предпочтеніе.

По Исторической живописи. *Имени В. П. Гаевскаго.*

Премія **600** руб., **550** руб., **450** руб., **400** руб.

По Бытовой живописи. *Имени В. П. Боткина.* Премія **500** руб.

По Пейзажной живописи. *Имени Графа Г. С. Строганова.* Премія **500** руб.

По живописи на фарфорѣ или фаянсѣ. *Имени Свѣтл. Кн. Ѳ. И. Паскевича.*

Премія **60** руб., **40** руб., **20** руб.

ЗАДАНІЕ: Плакъ или блюдо произвольной величины и формы съ написанною головою (религіозн. истор. жанръ). Можетъ быть заимствовано съ картины, рисунка, или фотографіи, но не съ оригинала, исполненнаго на фарфорѣ или фаянсѣ.

По рѣзьбѣ изъ дерева. *Имени В. Л. Нарышкина.*

Премія **125** руб., **100** руб., **75** руб.

ЗАДАНІЕ: Рѣзная полочка для небольшой картины или зеркала, причемъ можетъ быть примѣнена окраска, по рисунку собственнаго сочиненія.

По лѣпленію. *Имени Графа П. С. Строганова.*

Премія **350** руб., **200** руб., **150** руб., **100** руб.

ЗАДАНІЕ: Богатый каминъ для исполненія изъ мрамора по рисунку собственнаго сочиненія

СОСТАВЪ ЖЮРИ:

Алфераки А. Н., Балашовъ И. П., Беггровъ А. К., Бенуа Альб. Н., Беклемишевъ В. А., Боткинъ М. П., Бруни Н. А., Брюловъ П. А., Виллье М. Я., Гнѣдичъ П. П., Гогенфельденъ Г. В., Горчаковъ кн. А. К., Дашковъ П. Я., Дубовской Н. Н., Ильинъ А. А., Киттнеръ І. С., Крыжицкій К. Я., Куинджи А. И., Липгартъ Э. К., Лагоріо Л. Ф., герцогъ Лейхтенбергскій Н. Н., Маковскій В. Е., Марсеру П. П., Мусинъ-Пушкинъ гр. А. А., Нечаевъ-Мальцовъ Ю. С., Оберъ А. Л., Померанцевъ А. Н., Пановъ Н. Н., Путятинъ кн. П. А., Рейтернъ Е. Е., Рерихъ Н. К., Рѣпинъ И. Е., Сабанѣевъ Е. А., Сомовъ А. И., Толстой гр. И. И., Фредериксъ бар. Л. А., Чижовъ М. А., Чистяковъ П. П., Франкъ Г. Н.

СРОКЪ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЙ 1 ФЕВРАЛЯ 1905 ГОДА.

С.-Петербургъ, Морская, 38. Тел. 2665.

Втеченіе сезона 1903—1904 г. Императорское общество поощренія художествъ устроило цѣлый рядъ художественныхъ безплатныхъ выставокъ: выставку коллекцій П. А. Сабурова и А. К. Беггрова; Выставку работъ нашего славнаго художника В. М. Васнецова; выставку художественно-промышленныхъ работъ школы кн. М. К. Тенишевой—въ с. Талашкинѣ, выставку картинъ и скульптурныхъ вещей въ пользу общины св. Евгеніи на нужды больныхъ и раненыхъ воиновъ на Дальнемъ Востокѣ, наконецъ выставку этюдовъ Н. К. Рериха, писанныхъ имъ во время путешествія, по русскимъ мѣстамъ, славнымъ своею стариною.

Особенное вниманіе привлекали выставки В. М. Васнецова, благотворительная и этюдовъ Н. К. Рериха.

На выставкѣ картинъ В. Васнецова, исполненныхъ имъ для мозаикъ, предназначенныхъ въ храмъ въ Дармштадтѣ, въ въ храмъ Воскресенія въ Петербургѣ и въ церковь Гусевской фабрики Ю. С. Нечаева-Мальцева, самой большой была «Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ», для храма въ Дармштадтѣ. На фонѣ звѣзднаго неба, пересѣкаемаго млечнымъ путемъ, на тронѣ сидитъ Богоматерь со Спасителемъ на рукахъ. Въ общемъ картина очень хороша по тону, прекрасно написано ночное небо и послѣдніе лучи зари, еще освѣщающіе горизонтъ. Лучшія и наиболѣе колоритныя вещи—это картины, исполненныя для храма Воскресенія.

В. Васнецовъ въ настоящее время лучшій художникъ, пишущій въ религіозномъ духѣ, и ни у кого изъ современныхъ мастеровъ нѣтъ такого умѣнья передать наивно чистую вѣру.

Въ одномъ изъ залъ Императорскаго общества поощренія художествъ открыта была также выставка картинъ и скульптуры русскихъ художниковъ, пожертвовавшихъ свои произведенія въ пользу общины св. Евгеніи на нужды раненыхъ и больныхъ воиновъ на Дальнемъ Востокѣ. Между ними находились произведенія: проф. Беклемишева, извѣстная его бронза «Какъ хороши, какъ свѣжи были розы», проф. Баха, академика Альб. Бенуа, проф. Киселева, академика Нестерова «Голгоѳа», академика Волкова и молодыхъ художниковъ: Андреолетти, Астафьева, Бѣлаго, Богданова-Бѣльскаго, Богаевскаго, Вагнера



Н. РЕРИХЪ.
КРЕМЛЬ РОСТОВА-ВЕЛИКАГО.

N. RÖRICH.
CREMLIN DE LA VILLE ROSTOV-VELIKY.

Владимiрова, Гинсбурга, Жукова, Зарубина, Иванова, Лажечникова, В. В. К., Педашенко, Рериха, Рылова, Свищевскаго, Столицы, Химона, Хрѣнова, Шпажинскаго, и др. Кромѣ того на выставку доставлена была совѣтникомъ Императорскаго россiйскаго посольства въ Парижѣ шталмейстеромъ Нарышкинымъ картина «Coquetterie» работы французскаго художника Saintpierre. Непроданные на выставкѣ произведенiя поступили на аукцiонъ Общества поощренiя художествъ.

На постоянной выставкѣ въ обществѣ поощренiя художествъ были выставлены послѣднiе этюды Н. К. Рериха.

Художникъ употребилъ часть истекшаго лѣта на путешествiе въ западную и центральную Россiю, побывавъ въ Ярославлѣ, Костромѣ, Нижнемъ, Юрьевѣ Польскомъ, Владимiрѣ, Суздалѣ, Ростовѣ Великомъ, въ Смоленскѣ, Вильнѣ, Трокахъ, Гроднѣ, Ковнѣ, Меречѣ, Ригѣ, Венденѣ, въ Печерахъ, Изборскѣ и въ Псковѣ.

Цѣлью этого путешествiя было занести на полотно памятники древняго зодчества, отчасти уже разрушающiеся и даже разрушенные. Н. К. Рериху помогала его жена, работая фотографическимъ аппаратомъ.

Артистомъ-путешественникомъ руководила та мысль, что ждать некогда. Все разрушается, все погибаетъ естественною или насильственною смертью. Въ одномъ мѣстѣ былъ назначаемъ въ продажу, какъ сообщаетъ Рерихъ, Кремль съ публичнаго торга, въ другомъ заштукатуриваютъ известкою древнiя фрески, въ третьемъ скупаютъ дивныя ткани, чтобы обивать ими кушетки дамскихъ будуаровъ и старинную парчу продаютъ даже на выплавъ серебра!

Выборъ Н. К. Рериха палъ преимущественно на памятники зодчества, отчасти на остатки древней стѣнописи.

И вотъ, въ теченiе двухъ мѣсяцевъ изъ-подъ его талантливой кисти явилось на свѣтъ слишкомъ 70 этюдовъ, масляными красками и пастелью, передающихъ совершенно отчетливо, иногда съ большими подробностями, разныя зданiя и части зданiй и частности внутренней отдѣлки.

Ярославлю въ этой коллекцiи посвящено семь этюдовъ церквей Николы Мо-

храмъ Богоявленія, Рождества Богородицы, Ивана Предтечи и Власія, причемъ точка зрѣнія выбрана умѣло. Видно, что каждая подробность стараго зданія была г. Рериху дорога и онъ умѣлъ выбрать поворотъ наиболѣе характерный, а тамъ, гдѣ всѣхъ интересныхъ подробностей нельзя было схватить однимъ взглядомъ, онъ разрабатывалъ ихъ въ двухъ и трехъ этюдахъ.

Особенно удачны въ живописномъ отношеніи этюды приподнятаго надъ остальною церковью высокаго амвона съ золотыми колоннами Спаса на Сѣняхъ въ Ростовѣ. Въ Костромѣ художникъ обратилъ вниманіе на Ипатьевскій монастырь и крыльцо теремка Михаила Ѳеодоровича. Въ Нижнемъ—на стѣны древняго Кремля; изъ Владиміра вывезъ этюды Дмитровскаго собора и святыхъ ключей, а изъ Юрьева Польскаго—прекрасное изображеніе собора. Разнообразные этюды г. Суздаля, Покрова на Нерли и г. Ростова, которому посвящено болѣе десяти, написаны широко. Особенно большую художественную жатву Н. К. Рерихъ собралъ въ Ростовѣ Великомъ: здѣсь и общій видъ съ озера, и Кремль, и внутренность храмовъ, и княжескіе теремки и теремки іерархіе, и старинная деревянная церковь въ селѣ Ишны подъ Ростовомъ, выкрашенная въ черный цвѣтъ и вырѣзывающаяся мрачнымъ силуэтомъ.

Въ Смоленскѣ художникъ посвятилъ свое время штудировкѣ знаменитыхъ смоленскихъ стѣнъ.

Но вотъ мы и на рубежѣ русской земли. Въ рядѣ изображеній проходитъ передъ нами Вильна, Троки, Меречь, Рига, Венденъ.

Но зарубежные города недолго останавливали на себѣ вниманіе художника; онъ возвращается въ коренную Русь и въ длинномъ рядѣ этюдовъ знакомитъ насъ съ остатками старины въ Изборскѣ, Псковѣ и Печерахъ. Передъ нами предстаютъ и вѣчевой Псковъ, и печерскій монастырь, окруженный вѣковыми стѣнами, видавшій Іоанна Грознаго и выдержавшій бои съ литовцами. Далѣе слѣдуетъ древне-языческое Труворово городище подъ Изборскомъ, на которомъ виднѣются кресты позднѣйшаго кладбища и детальная разработка рельефныхъ крестовъ на изборскихъ стѣнахъ и этюдъ съ характернымъ изображеніемъ женщины-полувѣрки (остатки колонизаціи древне-псковской земли) съ металической бляхой вродѣ маленькаго панцыря на груди.

Одно это краткое перечисленіе достаточно характеризуетъ богатство матеріала и тотъ выдающійся интересъ, который представляютъ эти этюды какъ съ исторической, такъ и съ чисто художественной стороны.

Общество поощренія художествъ рѣшило въ будущемъ сезонѣ устроить посмертную выставку произведеній В. В. Верещагина. Для этой цѣли въ Москву къ вдовѣ покойнаго былъ командированъ секретарь общества, художникъ Н. К. Рерихъ. Возвратясь оттуда, секретарь сообщилъ совѣту общества, что число оставшихся послѣ художника произведеній настолько велико, что можетъ составить полную самостоятельную выставку, при чемъ на ней не будутъ фигурировать вещи, уже извѣстныя публикѣ по прежнимъ коллекціямъ.

Особенный интересъ должна представить эта выставка для художниковъ и знатоковъ искусства, такъ какъ впервые появятся здѣсь подготовительные эскизы и рисунки для крупныхъ работъ художника. Колекція восходитъ къ юношескимъ академическимъ программамъ и кавказскимъ альбомамъ, хорошо извѣстнымъ во Франціи по превосходной серіи закавказскихъ типовъ, напечатанныхъ въ концѣ 60-хъ годовъ въ «Tour du Monde». Вообще, какъ рисовальщикъ карандашемъ, Верещагинъ имѣлъ мало конкурентовъ. Затѣмъ идутъ недоконченныя полотна изъ туркестанской и турецкой войнъ. Далѣе подготовительные этюды къ «Наполеоновскому циклу». Слѣдующую группу составляютъ пять такъ-называемыхъ «филиппинскихъ» картинъ,—изъ событій послѣдней американской войны. Наконецъ, послѣднія работы художника: его прошлогодняя поѣздка въ Японію, откуда имъ привезено двадцать этюдовъ, написанныхъ масляными красками. Кромѣ того, есть нѣсколько этюдовъ изъ поѣздки на Сѣверъ и четыре большія картины изъ гималайской экскурсіи.

Выставка откроется въ январѣ 1905 г. Закончить ее предполагается аукціонной продажей вещей.

Посмертная выставка картинъ В. В. Верещагина встрѣтила сочувствіе не только въ Россіи, но и за границей, и комитетъ Императорскаго общества поощренія художествъ получилъ уже запросы, касающіеся организаціи этой выставки изъ Франціи, Германіи, Австріи и даже Америки. «Гвоздемъ» предстоящей выставки будутъ два незаконченныхъ холста покойнаго художника; одна изъ картинъ въ 5 аршинъ длины представ-



РЕРИХЪ. RÖRICH.

РОСТОВЪ-ВЕЛИКІЙ СЪ ОЗЕРА НЕРО. — LE CREMLIN DE LA VILLE ROSTOV-VELIKY VU DE LA PART DU LAC NERO.

ляетъ молебенъ передъ боемъ, а другая самую атаку, которая изображена на холстѣ въ 7 аршинъ длины и 4 аршина вышины.

На этой посмертной выставкѣ кар. В. В. Верещагина появится между прочимъ до 600 картинъ, этюдовъ и рисунковъ его на темы русско-турецкой войны 1877—78 гг. По этому поводу г. Бочаровъ задается въ «Рус. Словѣ» вопросомъ:

Не тѣ ли самые это этюды и рисунки, которые Василій Васильевичъ снималъ съ натуры въ краскахъ и карандашемъ въ бытность свою на театрѣ военныхъ дѣйствій въ русско-турецкую войну? Не о нихъ ли въ № 861 «Нов. Вр.» отъ 23 іюля 1878 года мы находимъ слѣдующую публикацію:

«В. В. Верещагинъ,

проживающій въ настоящее время въ Парижѣ, (avenue Kleber, maison Lafitte), покорно проситъ доктора Стуковенко, котораго мѣстопребываніе ему неизвѣстно, доставить ему этюды съ натуры (масляными красками и др.), написанные имъ, Верещагинымъ, въ Болгаріи, и которые докторъ Стуковенко еще въ декабрѣ 1877 г., обязался немедленно доставить изъ Плевны въ Систово, на квартиру Верещагина. Эти этюды нужны Верещагину для его картинъ.

Докторъ М. П. Стуковенко былъ полевымъ хирургомъ въ дѣйствующей арміи и здѣсь очевидно сошелся съ покойнымъ художникомъ.

По этому поводу секретаремъ Императорскаго общества поощренія художествъ было помѣщено въ «Новомъ Времени» нижеслѣдующее письмо въ редакцію.

М. г. Въ разъясненіе свѣдѣній касательно посмертной выставки В. В. Верещагина, помѣщенныхъ въ № 10143 «Новаго Времени», не откажите сообщить слѣдующее. При осмотрѣ художественнаго матеріала, оставшагося послѣ В. В., выяснилось, что рисунки и этюды его главнымъ образомъ относятся къ кавказскимъ, туркестанскимъ и индійскимъ типамъ, къ путешествію по Сѣв. Двинѣ, затѣмъ къ наполеоновской серіи и къ послѣднимъ Филиппинскимъ картинамъ. Къ картинамъ турецкой войны имѣется самое незначительное количество набросковъ и такимъ образомъ къ будущей выставкѣ въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ особенно интересно было бы выяснить судьбу этюдовъ, указанныхъ г. Бочаровымъ. Въ случаѣ какихъ-либо новыхъ свѣдѣній прошу не отказать сообщить въ Императорское Общество Поощренія Художествъ (Морская, 38).

Секретарь Императорскаго Общества Поощренія Художествъ *Н. Рерихъ.*

Въ Музеѣ Императора Александра III съ Высочайшаго соизволенія, въ одномъ изъ залъ устраивается выставка картинъ Верещагина: циклъ Наполеоновской эпопеи.

Художественный пантеонъ. По поводу постановленія думы о сооруженіи памятника-бюста покойнаго В. В. Верещагина, гласный В. С. Кривенко внесъ въ думу заявленіе, въ которомъ указываетъ, что до сихъ поръ городомъ не почтена память болѣе великихъ художниковъ, какими являются: Левицкій, Боровиковскій, Венеціановъ, Брюловъ, Ѳедотовъ, Ива-

новъ, Крамской и Антокольскій. Указывая на эти фамиліи, В. С. Кривенко проситъ думу обсудить вопросъ о постановкѣ бюстовъ и этихъ художниковъ. Такъ какъ въ Александровскомъ саду, гдѣ проектируется постановка бюста В. В. Верещагину, недостаточно мѣста, г. Кривенко предлагаетъ избрать для будущаго пантеона Михайловскій садикъ у Русскаго музея Императора Александра III.

ꟷ Въ осеннемъ сезонѣ въ помѣщеніи Общества состоится большая патріотическая выставка, устраиваемая обществомъ охраненія здоровья женщины. На выставкѣ будутъ сосредоточены всевозможные предметы касающіеся русско-японской войны, распадаясь на 4 крупныхъ отдѣла: художественный, библіографическій, военный и санитарный.

ꟷ 31 мая состоялось первое засѣданіе комитета по устройству Патріотической выставки. Въ составъ комитета вошли слѣдующія лица: графиня М. А. Сольская, гофмейстеръ Ю. С. Нечаевъ-Мальцевъ, Н. К. Рерихъ, М. А. Бильбасовъ, женщина-врачъ М. М. Волкова, М. П. Боткинъ, В. И. Зарубинъ, А. Ф. Марксъ, Р. Р. Голике и Е. Н. Вейссъ. Генеральнымъ комисаромъ выставки избранъ М. А. Бильбасовъ, секретаремъ комитета—Н. К. Рерихъ и секретаремъ выставки—Е. Н. Вейссъ. Выставка будетъ помѣщаться въ Обществѣ поощренія художествъ (Морская, 38) и откроется въ половинѣ декабря текущаго года. Выставка будетъ посвящена руско-японской войнѣ и будетъ состоять изъ слѣдующихъ четырехъ отдѣловъ:

1) Художественно-библіографическаго, въ составъ котораго войдутъ: картины, рисунки, наброски, эскизы, оригиналы рисунковъ, помѣщенныхъ въ періодическихъ изданіяхъ, открытыя письма, лубочныя картины русскія и японскія, книги, брошюры и т. д.

2) Врачебно-санитарный отдѣлъ. Постановка военно-санитарнаго дѣла, полевые, летучіе и постоянные госпитали, лазареты и т. п. Продовольствіе больныхъ. Уходъ за больными и ранеными и проч.

3) Военный отдѣлъ. Статистическія данныя. Обмундированіе солдатъ. Продовольственная часть. Модели военныхъ судовъ. Предметы, относящіеся къ войнѣ: осколки снарядовъ, трофеи и т. п.

4) Историческій отдѣлъ. Исторія сестры милосердія. Исторія Краснаго Креста.

ꟷ Музей художественной промышленности Императорскаго общества поощренія художествъ пополнился цѣлой серіей древне-русскихъ образцовъ искусства. Въ числѣ другихъ предметовъ, представляющихъ большую историческую цѣнность, въ музей поступили слѣпки съ Царскаго Мѣста въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, многочисленные образцы древне-русской декоративной скульптуры и сервизъ временъ императрицы Екатерины II.

ꟷ При послѣднемъ отчетѣ о дѣятельности Общества помѣщена статья секретаря Общества Н. К. Рериха «По старинѣ», въ которой авторъ высказываетъ рядъ свѣдѣній о настоящемъ положеніи художественно-исторической старины нашей. Приводимъ оттуда нѣсколько любопытныхъ свѣдѣній:

...«Кстати замѣтить, о необходимости поддержанія высокохудожественнаго Спаса на Нередицѣ. Мой голосъ въ печати былъ едвали не изъ первыхъ въ 1899 г. Теперь слышу, что мечтанія мои оправдываются—Спасъ будетъ реставрировать, но съ какихъ дѣлъ можетъ начаться это подновленіе! Прежде всего Спаса обезглавятъ; вмѣсто прежней главы на вѣковыя плечи Спаса одѣнутъ чистенькій, мѣдный котелокъ византійскаго фасона. Какой ужасъ! конечно, и это подновленіе могло бы быть цѣлесообразнымъ и новая глава имѣла бы не только старыя формы, но и древнее впечатлѣніе, которое несомнѣнно вѣетъ теперь надъ этимъ уголкомъ. Но на это ли надѣяться... этого ли ждать? И ужаснутся мужи Ноугородскіе, если на любимомъ, святочтимомъ Спасѣ засверкаетъ новенькій котелочекъ.

...«Между прочимъ въ Ростовѣ мнѣ пришлось познакомиться съ молодымъ художникомъ-иконописцемъ г. Лопаковымъ и случилось пожалѣть, что до сихъ поръ этому талантливому человѣку не приходится доказать свое чутье и умѣнье на большой реставраціонной работѣ.»...

...«Необходимо, чтобы высшіе классы истинно полюбили старину. Дайте почву и костюму, и пѣснѣ, и музыкѣ и пляскѣ. Пусть ростетъ поэтичная старинная пѣснь, пусть струны балалаекъ, вмѣсто прекрасныхъ народныхъ мотивовъ не вызваниваютъ пошлыхъ маршей и вальсовъ. Пусть и работаетъ русскій человѣкъ по-русски, а то вѣдь ужасно сказать, въ мѣстностяхъ, полныхъ лучшихъ образчиковъ старины, издавна славныхъ своею финифтью, скаными и рѣзнымъ дѣломъ, въ школахъ еще можно встрѣчать работы по образцамъ изъ



Н. РЕРИХЪ. N. RÖRICH.

ОКНА СТАРИННАГО ДОМА ВО ПСКОВѢ. CHATBRANLE D'UNE ANCIENNE FENÊTRE À PSKOV.

«Нивы». Или еще хуже того; – въ Торжкѣ, даже по гимназическимъ географіямъ знаменитомъ своимъ шитьемъ, не такъ давно была устроена земская школа съ цѣлью поддержать это вѣтшающее рукодѣліе и обновить его возвращеніемъ къ старинной превосходной техникѣ. Дѣло пошло на ладъ; на Рождествѣ 1903, на выставкѣ ученическихъ работъ въ школѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ можно было видѣть нѣсколько прекрасныхъ образцовъ шитья этой школы. Казалось бы чего лучше,—нашлась опытная руководительница, Школа имѣетъ прямое, отвѣчающее мѣстнымъ запросамъ, назначеніе; вы подумаете, что новое земство позаботилось о расширеніи этого удачнаго опыта? — ничуть, не бывало. Оно нашло школу излишнею и на дняхъ совсѣмъ упразднило ее, на погибель бросая исконное мѣстное ремесло. Я не знаю, какія именно люди это сдѣлали, но должно быть «пріемы ихъ дубоватые и ученье ихъ грязноватое и на этихъ людей Государь Пантелей палки ты не жалѣй сукованыя». Несмотря на всѣ запрещенія, несмотря на опекуншу старины комиссію на глазахъ многихъ таютъ цѣлыя башни и стѣны. Знаменитые Гедеминовскій и Кейстутовскій замки въ Трокахъ пришли въ совершенное разрушеніе. На цѣлый этажъ завалила рухнувшая башня стѣны замка Кейстута на островѣ. Въ замковой часовнѣ была фресковая живопись, особенно интересная для насъ тѣмъ, что, кажется, была византійскаго характера; отъ нея остались одни малозамѣтные остатки, дни которыхъ уже сочтены: изъ-подъ нихъ внизу вываливаются кирпичи. Слышно, что замокъ въ недалекомъ будущемъ кто-то хочетъ поддержать; трудно это сдѣлать теперь, хоть бы не дать пищу дальнѣйшему разрушенію. Въ Ковнѣ мнѣ передавали, что мѣстный замокъ еще не такъ давно очень возвышался стѣнами и башнями, а теперь отъ башни остается очень немного, а по фундаментамъ стѣнъ лѣпятся постройки. (На какомъ основаніи—по какому праву появляются эти лачуги на государственной землѣ, которая должна быть недоступна даже для общественныхъ учрежденій)?

Въ Меречѣ на Нѣманѣ я хотѣлъ видѣть старинный домъ, помнящій короля Владислава, а затѣмъ Петра Великаго. По археологической картѣ домъ этотъ значится существующимъ еще въ 1893 г., но теперь его уже нѣтъ; въ 1896 году

онъ перестроенъ до фундамента. Городская башня разобрана, а подлѣ мѣстечка торчитъ оглоданный остатокъ пограничнаго столба, еще свидѣтеля Магдебургскаго права города Мереча, а теперь незначительнаго жидовскаго селенія. Коегдѣ видна на столбѣ штукатурка, но строеніе его возстановить уже невозможно.

На самомъ берегу Нѣмана въ Веллонахъ и въ Сапежишкахъ есть древнѣйшіе костелы съ первыхъ временъ христіанства. Въ Ковнѣ и въ Кейданахъ есть чудные старинные домики, а въособенности одинъ съ фронтономъ чистой готики. Пошли имъ Богъ заботливую руку — сохранить подольше. Много по прекраснымъ берегамъ Нѣмана старинныхъ мѣстъ, безпомощно погибающихъ. Уже нечему тамъ разсказать о великомъ Зничѣ, Гедеминѣ, Кейстутѣ, о крыжакахъ, о всемъ интересномъ, что было въ этихъ мѣстахъ. Изъ-за Нѣмана приходятъ громады песковъ, а защитника лѣса ужъ нѣтъ и лицо земли измѣняется неузнаваемо.

На изборскихъ башняхъ только коегдѣ еще остаются слѣды узорчатой плитной кладки и рельефные красивые кресты, которыми украшена западная стѣна крѣпости. Не были ли эти кресты страшнымъ напоминаніемъ для крестоносцевъ, злѣйшихъ непріятелей пограничнаго Изборска? Подъ толстыми плитными стѣнами засыпались подземные ходы, завалились тайники и ворота.

Знаменитый соборъ Юрьева-Польскаго, куда болѣе интересный, нежели Дмитровскій храмъ во Владимірѣ, почти весь облѣпленъ позднѣйшими скверными пристройками, безжалостно впившимися въ сказочныя рельефныя украшенія соборныхъ стѣнъ. Когда-то эта красота очистится отъ грубыхъ придатковъ и кто выведетъ опять къ жизни этотъ удивительный памятникъ?

Какова же судьба городищъ. Цѣльныя, высокія мѣста мѣшаютъ намъ не меньше памятниковъ. Если ихъ не приходится обезобразить сараями, казармами и кладовыми, то непремѣнно нужно хотя бы вывезти, какъ песокъ. Еще недавно видѣлъ я красивѣйшій Городецъ на Сарѣ подъ Ростовомъ, весь искалѣченный вывозкою песка и камня: Вмѣсто чуднаго мѣста куда бывало съѣзжался весь Ростовъ,—ужасъ и разоренье, надъ которымъ искренно заплакалъ бы Джонъ Рёскинъ.»...

...«Пора, заканчиваетъ статью Н. Рерихъ, всѣмъ сочувствующимъ дѣлу старины кричать о ней при всѣхъ случаяхъ, во всей печати указывать на положеніе ея. Пора печатно неумолимо казнить невѣжественность администраціи и духовенства, стоящихъ къ старинѣ ближайшими. Пора зло высмѣивать сухарей—археологовъ и безчувственныхъ педантовъ. Пора вербовать новыя молодыя силы въ дружины ревнителей старины,—пока, наконецъ, этотъ порывъ не перейдетъ въ національное творческое движеніе, которымъ такъ сильна всегда наша могучая Русь».



Н. РЕРИХЪ. — N. RÖRICH.
ГОТИЧЕСКІЙ ЧЕРДАКЪ. — LE GRENIER GOTHIQUE.

Разныя извѣстія.

— *Въ Русскомъ музеѣ Императора Александра III* настоящій годъ въ художественномъ отношеніи былъ весьма благопріятенъ для расширенія музейныхъ коллекцій и въ музей поступила масса работъ русскихъ художниковъ, какъ пріобрѣтенныхъ черезъ посредство совѣта Императорской Академіи Художествъ,

такъ и принесенныхъ въ даръ музею различными учрежденіями и отдѣльными лицами.

Изъ музейныхъ пріобрѣтеній были выставлены: картины масляными красками художника Боровиковскаго: портреты Неклюдовой и Безобразовой, Н. П. Похитонова: «Уборка картофеля и усадьбы»; Левицкаго: портреты графовъ Санти и Рокатова; художника Касаткина: «Пряха» и Кустодіева: «Женская головка». Изъ акварелей пріобрѣтены: портретъ Т. Шевченко Лунина и рисунокъ перомъ проф. И. И. Шишкина, изъ скульптурныхъ произведеній для музея куплены: этюдъ барона Клодта изъ бронзы и скульптора Шубина—бюстъ Чулкова. Изъ произведеній, принесенныхъ въ даръ музею, теперь выставлены: портретъ Великаго Князя Михаила Павловича, работы живописца Дару, портреты кисти проф. И. Е. Рѣпина, Бѣляева, Глазунова, Лядова, Тропинина, и В. П. Верещагина. Затѣмъ 3 эскиза парусовъ Исаакіевскаго собора работы проф. Брюллова и картина «Le parapluie» М. Башкирцевой. Изъ скульптуръ пожертвованы статуи А. В. Беклемишева и Гинцбурга. Изъ рисунковъ замѣчателенъ альбомъ К. Д. Данилова (каррикатуриста).

Морской музей въ главномъ адмиралтействѣ получилъ въ даръ по завѣщанію отъ камеръ-фрайлины А. А. Толстой весьма рѣдкій портретъ, писанный масляными красками, графа Василія Алексѣевича Перовскаго, извѣстнаго дѣятеля отечественной войны 1812 г. и войны 1853 г.

«Фарфоровый» конкурсъ. 21 мая на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ были объявлены результаты ежегоднаго конкурса, устраиваемаго заводомъ съ цѣлью полученія лучшихъ стильныхъ рисунковъ для воспроизведенія различныхъ вазъ, блюдъ, подстановокъ и т. п. Въ жюри по присужденію премій участвовали: директоръ завода баронъ Вольфъ, представители отъ Императорской Академіи Художествъ, отъ Императорскаго общества поощренія художествъ, отъ центральнаго училища техническаго рисованія имени барона Штиглица и другихъ художественныхъ и художественно-промышленныхъ обществъ. Темой для конкурса послужилъ рисунокъ въ любомъ стилѣ, удобный для выполненія изъ фарфора, но не меньше 12 вершковъ вышиной. Первая премія была опредѣлена въ 500 руб., вторая въ 300 и третья въ 200 руб. Жюри постановило: не присуждать первой и второй премій въ виду несоотвѣтствія представленныхъ рисунковъ предъявляемымъ къ конкурсу требованіямъ. Третья премія присуждена художнику В. С. Степанову. Кромѣ того, постановлено пріобрѣсти рисунки художниковъ А. Панова, В. Степанова, Петерсенъ и художницы Мины Форстъ, въ общемъ на сумму 800 руб.

Присужденіе премій за рисунки фарфоровыхъ и хрустальныхъ издѣлій по конкурсу Императорскихъ заводовъ 1903 г.

Съ Высочайшаго разрѣшенія на Императорскихъ фарфоровомъ и стеклянномъ заводахъ установленъ ежегодный конкурсъ для представленія художественныхъ рисунковъ, которые на основаніи Высочайше одобренныхъ 11 октября 1900 г. правилъ, вмѣстѣ съ предположеніемъ Коммиссіи о присужденіи премій за лучшіе изъ нихъ, представляются на Высочайшее благовоззрѣніе Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Θеодоровны.

Къ 1 ноября 1903 г. въ Управленіе Императорскими заводами поступили для участія на конкурсѣ 13 рисунковъ фарфоровыхъ и 9 рисунковъ хрустальныхъ издѣлій, всего 22 рисунка, въ томъ числѣ 16 рисунковъ вазъ, 1 рисунокъ кіота, 1 рисунокъ бокала и 4 рисунка тарелки и пластовъ.

Комиссія по присужденію премій, разсмотрѣвъ представленные рисунки и имѣя въ виду отзывъ о нихъ техниковъ Императорскихъ заводовъ, завѣдывающихъ мастерскими, устранила отъ конкурса 13 рисунковъ въ томъ числѣ 4 на основаніи §§ 3 и 6 условій о конкурсѣ а 9 въ виду того, что таковые отчасти при исполненіи представляютъ нѣкоторыя техническія затрудненія, отчасти недостаточно разработаны или неудовлетворительны по формамъ.

Признавъ, согласно съ отзывомъ техниковъ Императорскихъ заводовъ, что вообще между представленными на конкурсѣ рисунками въ 1903 году впервые не встрѣчается ни одного, исполненіе коего представлялось бы невозможнымъ, и что особенно въ рисункахъ хрустальныхъ издѣлій замѣчается достаточное знаніе, со стороны составителей рисунковъ, условій техники дѣла, Комиссія подробно обсудила достоинства оставшихся 9 рисунковъ и остановилась на слѣдующемъ:

1) что ваза, подъ знакомъ сѣраго круж-

ка, по замыслу и по формѣ не является подражаніемъ заграничнымъ образцамъ и свидѣтельствуетъ о самостоятельномъ выборѣ со стороны художника задачи, и

2) что вазы, подъ знакомъ буквы А въ звѣздѣ съ 6 лучами, и подъ девизами «Poncetia» и «Даная» независимо отъ удовлетворительнаго согласованія съ условіями техники отличаются красивымъ сочетаніемъ тоновъ.

18 мая с. г. съ Высочайшаго Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны утвержденія удостоились предположенія Коммиссіи о присужденіи премій въ 200 руб. за рисунокъ вазы, представленный подъ знакомъ сѣраго кружка, и по 100 рублей за рисунки вазъ, представленные подъ знакомъ буквы А въ звѣздѣ съ 6 лучами и подъ девизомъ «Poncetia» и «Даная», причемъ Ея Императорскому Величеству благоугодно было повелѣть сверхъ сего выдать премія въ 200 руб. за рисунки, поступившіе подъ девизами «Pulipier» и «Луна» и въ 100 рублей за рисунокъ, поступившій подъ знакомъ синяго кружка.

Одновременно Ея Императорскому Величеству благоугодно было повелѣть утвердить предположенія Комиссіи о назначеніи на конкурсъ 1904 г., независимо отъ представленія рисунковъ на свободно избранныя темы, задачи; составленіе рисунка столоваго сервиза или модели отдѣльной фигуры для исполненія бисквитомъ.

Авторами премированныхъ рисунковъ оказались: получившими премія въ 200 р. библіотекарь Императорскаго Общества Поощренія Художествъ В. С. Степановъ, Мина Форстъ и художникъ Ю. Петерсенъ, и получившими премія въ 100 руб. А. В. Поповъ, Мина Форстъ, художникъ Ю. Петерсенъ и библіотекарь Императорскаго Общества Поощренія Художествъ В. С. Степановъ.

Лица, желающія ознакомиться съ условіями предложенной на конкурсъ 1904 г. задачи или съ разсужденіями по техническимъ вопросамъ, возникшими при разсмотрѣніи рисунковъ конкурса 1903 года, могутъ обратиться въ Управленіе Императорскими заводами ежедневно въ присутственное время.

Лотерея французскихъ художниковъ въ пользу русскихъ раненыхъ.

Жена бывшаго французскаго посла въ Петербургѣ маркиза де-Монтебело, при первомъ извѣстіи о началѣ военныхъ дѣйствій рѣшила придти на помощь нашимъ раненымъ, устроивъ лотерею изъ произведеній французскихъ художниковъ.

Не только всѣ художники откликнулись на призывъ г-жи де-Монтебелло,— откликнулись всѣ великія имена во французскомъ искусствѣ, и всѣ они прислали къ тому лучшія свои вещи. Выставка этихъ произведеній, которая продолжалась, къ сожалѣнію всего три дня, сама по себѣ, помимо цѣли, которую преслѣдовала одна изъ самыхъ блестящихъ манифестацій французскаго искусства, какія можно было видѣть въ Парижѣ со времени 1900 г. Тутъ были представлены всѣ школы и направленія,—Бенаръ и Бугро, Каролюсъ Дюранъ и Жюль Бретонъ, Клодъ Моне, Геберъ, Бонна, Жервексъ, Ренуаръ, Данъ-Бувре, Жеромъ, Бенжаменъ Констанъ, Детайль, Эннеръ, Гарпиньи, Роденъ, Дюбуа, Ролль. Каталогъ заключалъ около 1,200 именъ, изъ которыхъ четвертая часть принадлежитъ изъ ряда вонъ выдающимся художникамъ. Любители искусства и коллекціонеры съ разгорѣвшимися глазами расхаживали по выставкѣ, придумывая способы сдѣлаться владѣтелями особенно излюбленныхъ ими здѣсь произведеній. Одинъ изъ нихъ просилъ г-жу де-Монтебелло предложить счастливцу, который выиграетъ картину Бугро, 15,000 фр., если онъ пожелаетъ ее уступить. Другой, за «Божію Матерь съ Младенцемъ» Гебера, при тѣхъ же условіяхъ предложилъ 8,000. Нѣсколько тысячъ предложено было за крошечный этюдъ Эннера. Въ общемъ стоимость присланныхъ вещей оцѣнена въ 600,000 фр. Распорядители не расчитывали на такой оглушительный успѣхъ, и взяли съ публики только 200,000 фр. въ видѣ платы за такое количество билетовъ томболы. Эти 200,000 билетовъ были распроданы въ первые же три дня. Въ числѣ вещей томболы имѣются произведенія совершенно единственныя въ своемъ родѣ, какъ напр. «Méditation» покойнаго Б. Констана, которое онъ самъ считалъ своимъ шедевромъ. Есть здѣсь прелестный шедевръ покойнаго Шапю «Танцовщица съ вѣеромъ» изъ терракоты. Акварель на вѣерѣ Морисъ Лелуара: «Vive le Roi». Портретъ Государыни, сдѣланный Жервексомъ, вскорѣ послѣ коронаціи. Есть здѣсь великолѣпный бронзовый «Кирасиръ» покойнаго Мейсонье; есть въ высшей степени оригинальный «Стрѣлокъ Императорской гвардіи», вырѣзанный изъ жести и расписаный масляными красками

Эд. Детайля. Есть произведенія герцогини Шартрской, принца Филиппа Бурбонскаго, герцогини д'Юзесъ, Сары Бернаръ, бывшаго итальянскаго посла въ Петербургѣ г. Марокетти. Счастливцы могли выиграть нумеръ, дающій право на собственный портретъ, сдѣланный Фламенгомъ (такой портретъ оцѣнивается въ 20,000 фр.), или какимъ-нибудь изъ dii minores. Въ числѣ курьезовъ слѣдуетъ упомянуть рисунокъ знаменитаго скульптора Фремье, изображающій летящую утку, съ надписью: «se méfier des canards et surtout de l'anas japonica», и очень интересный портретъ молодой японки съ подносомъ, названный «Une future captive«.

Повторяю, томбола, устроенная г-жей де-Монтебелло, помимо матеріальной выгоды, которую принесла, для насъ особенно дорога сердечной манифестаціей представителей французскаго искусства въ честь Россіи, къ которой она подала поводъ и которая показала, какъ глубоко и искренно сочувствіе ихъ къ намъ въ настоящую тяжелую минуту.

Въ пользу вдовъ и сиротъ павшихъ въ бою воиновъ въ февралѣ 1905 г. устраивается подъ Высочайшимъ Его Величества Государя Императора покровительствомъ историко - художественная выставка русскихъ портретовъ за время съ 1705 по 1905 гг.

Выставка будетъ открыта въ залахъ Таврическаго дворца и составляется изъ портретовъ, писанныхъ русскими художниками и иностранцами, изображавшими русскихъ людей.

Предсѣдателемъ организаціоннаго комитета выставки состоитъ е. и. в. великій князь Николай Михаиловичъ; въ составъ комитета входятъ:

И. А. Всеволожскій, гр. И. И. Толстой, гр. А. А. Бобринскій, П. Я. Дашковъ, С. А. Панчулидзевъ, С. П. Дягилевъ, А. Н. Бенуа и Г. Н. Франкъ.

Генеральнымъ комисаромъ выставки назначенъ С. П. Дягилевъ.

Бюро выставки помѣщается во дворцѣ великаго князя Михаила Николаевича (Миліонная, 19).

Задача выставки — собрать русскіе портреты, находящіеся во дворцахъ, частныхъ коллекціяхъ и главнымъ образомъ у многочисленныхъ собственниковъ какъ въ столицахъ, такъ и провинціальныхъ городахъ и усадьбахъ.

Было бы крайне желательно, чтобы лица, имѣющія портреты художественной работы, заявили о томъ въ бюро выставки и такимъ образомъ содѣйствовали успѣху этого крупнаго культурно-историческаго предпріятія.



Редакторъ **Адріанъ Праховъ,**
заслуженный ординарный профессоръ
Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ОПИСАНІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ СОКРОВИЩЪ ЦАРСКАГО СЕЛА.



„Художественныя сокровища Россіи“. 1904. № 9.

Краткая лѣтопись Царскаго Села.



ѣсто, занимаемое нынѣ Царскимъ Селомъ, при Шведскомъ владѣніи, называлось мызою Саари,—что означаетъ островъ, примѣтную возвышенность земли въ сравненіи съ окрестностью, или холмъ.

По основаніи Петербурга императоръ Петръ I изъ числа раздаваемыхъ имъ для заселенія новопокоренныхъ земель подарилъ въ 1708 году эту мызу въ собственное владѣніе своей Августѣйшей супругѣ, Государынѣ Екатеринѣ Алексѣевнѣ.

Названіе этого мѣста—Сари, Сара и село Сарское сохранялось до построенія и освященія въ 1724 году церкви Благовѣщенія Пресвятыя Богородицы, когда Сарское Село стало именоваться Благовѣщенскимъ, а съ 1725 года Царскимъ Селомъ.

Мыза Сарская стояла на ручьѣ Вангази (обращенномъ впослѣдствіи въ пруды), имѣла усадебной земли 2 десятины, пахатной 62½ дес., сѣнокоса 53½ дес. и покосовъ на отхожемъ лугу подъ деревнею Михельмызою 17½ дес. и подъ Кандакопси 33 дес.

Къ мызѣ Сарской были приписаны 17 переселенныхъ деревень, 4 новонаселенныхъ и 15 оставшихся послѣ шведскаго владѣнія на прежнихъ мѣстахъ.

Съ поступленіемъ мызы Сарской во владѣніе императрицы Екатерины I признано было необходимымъ мызу оградить кореннымъ русскимъ населеніемъ, почему съ 1715 года началось переселеніе крестьянъ и масте-

ровыхъ изъ дворцовыхъ имѣній въ мызу Сарскую, изъ которыхъ и образовались деревни Кузьмино, Пулково и Славянка. Переселеніе это продолжалось до 1726 года.

Успенская, Благовѣщенская, Знаменская и Дворцовая церкви.

До 1716 года божественная служба совершалась въ походной Ея Величества церкви, установленной въ деревянномъ Дворцовомъ строеніи (нынѣ Большой Дворецъ).

Въ 1714 году начата постройкою на мѣстѣ нынѣшняго Лицейскаго садика и 2 Ноября 1716 года освящена церковь во Имя Успенія Пресвятыя Богородицы. Въ эту церковь, въ предѣлъ, была поставлена и походная Ея Величества церковь. Церковь построена архитекторомъ Ферштеромъ.

Вторая церковь во имя Благовѣщенія Пресвятыя Богородицы, на мѣстѣ нынѣшней Знаменской церкви, начата постройкою въ 1717 году и освящена 6 Августа 1724 года; въ церкви было устроено для Ея Величества особое Царское мѣсто.

Эта послѣдняя церковь 24 Іюня 1728 года сгорѣла отъ молніи до основанія. Между спасенными отъ пожара вещами избавлена и походная церковь Государыни, что указываетъ на то, что съ постройкою Благовѣщенской церкви въ нее была перенесена походная Ея Величества церковь, первоначально установленная въ Успенской.

Въ половинѣ Мая 1734 года заложена Государынею Цесаревною Елизаветою Петровною на мѣстѣ сгорѣвшей церкви новая каменная церковь Знаменія Божіей Матери, по проекту архитектора Бланка. Церковь освящена 8 Мая 1746 года.

Въ Успенской церкви, съ постройкою Благовѣщенской, богослуженіе не совершалось, но послѣ уничтоженія пожаромъ послѣдней, въ Успенской церкви возобновилось богослуженіе и продолжало совершаться до отстройки и освященія каменной Знаменской церкви, когда Успенская церковь перенесена за ручей Вангази (мѣстность около воротъ „Любезнымъ Сослуживцамъ"). Въ 1747 году Успенская церковь перенесена въ слободу Кузьмино, гдѣ она оставалась до построенія каменной Кузьминской кладбищенской церкви, послѣ чего, за крайнею ветхостью, разобрана и уничтожена.

8 Августа 1746 года заложена четвертая церковь во имя Святого Христова Воскресенія, находящаяся въ правомъ флигелѣ Большого Дворца. Церковь строилась 10 лѣтъ и освящена 30 Іюля 1756 года. Иконостасъ въ церкви исполненъ Дункелемъ, а иконы для церкви писаны живописцами Гротомъ, Валеріани, Каравака, Тарсіемъ, Вишняковымъ, Треснитъ и Веберомъ; алтарь повелѣно было расписать, какъ въ кіевскомъ соборѣ.

Большой дворецъ.

На мѣстѣ теперешняго Большого Дворца вначалѣ существовало одноэтажное деревянное строеніе, въ которомъ, при шведскомъ владѣніи, жилъ мызникъ. Строеніе имѣло 6 свѣтлицъ съ 14 окнами и трое сѣней съ 8 окнами; стѣны и потолки были обиты холстомъ и выбѣлены.

Постройка каменныхъ палатъ въ два этажа на 15 саж. длины и 9 саж. ширины о 16 комнатахъ въ обоихъ этажахъ начата въ 1718 году и закончена въ 1724 году и въ этомъ году Государь Императоръ Петръ I съ Государынею Императрицею Екатериною Алексѣевною могли имѣть пребываніе въ Царскомъ Селѣ.

Въ 1744 году, въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны, къ этимъ палатамъ сдѣланы пристройки съ обѣихъ сторонъ, по 8 комнатъ въ каждомъ этажѣ, и самое зданіе стало называться среднемъ домомъ, такъ какъ кромѣ этого были выстроены два особыя отдѣльныя строенія подъ именемъ праваго и лѣваго флигелей, каждое также въ два этажа по 6 и 8 комнатъ въ каждомъ этажѣ.

Одновременно съ постройкою флигелей было приступлено и къ сооруженію полуциркулей.

Отъ средняго дома къ Знаменской церкви, для шествія Ея Величества, былъ сдѣланъ по настланнымъ доскамъ переходъ съ заборомъ изъ балясинъ съ обѣихъ сторонъ, а для соединенія средняго дома съ флигелями возведены въ одинъ этажъ каменныя галлереи на сводахъ, на которыхъ по надворной сторонѣ были устроены деревянныя свѣтлыя галлереи, а къ садовой открытые сады. Чтобы земля не вредила сводамъ, — они покрыты были чугунными плитами для стока воды въ желоба и трубы дворца. Средній домъ покрытъ былъ въ то время гонтомъ, а флигеля тесомъ.

Въ 1749 году установлены противъ средины дворца, по рисунку оберъ-архитектора графа Растрелли, ворота съ рѣшетками, съ вызолоченными украшеніями.

Въ 1750 году свѣтлыя деревянныя галлереи покрыты къ надворной сторонѣ, а снаружи убраны столярною и рѣзною работаю съ позолотою.

Въ 1752—1753 году произведена по проекту оберъ-архитектора графа Растрелли перестройка средняго дома и флигелей и одновременно съ этимъ приступлено къ окончательной постройкѣ полуциркулей.

Въ 1755 году устроена во Дворцѣ янтарная комната. Украшенія для комнаты подарены Императору Петру I Королемъ Прусскимъ въ 1717 году при свиданіи Ихъ Величествъ въ Гавельбургѣ. Первоначально янтаремъ была обдѣлана одна комната Зимняго Дворца, но въ 1755 году Императрица Елизавета Петровна повелѣла черезъ оберъ-архитектора графа Растрелли янтарныя украшенія снять, уложить въ ящики и перенести на рукахъ солдатами въ Царское Село. Обдѣлка янтарной комнаты произведена мастеромъ Мартели.

При строеніяхъ въ Царскомъ Селѣ, въ Царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны, находились оберъ-архитекторъ графа Растрелли, архитекторъ Чевакинскій и два итальянскихъ каменныхъ дѣлъ мастера Корти и Казасопри.

Въ 1773 году, въ Царствованіе Императрицы Екатерины II, послѣдовало Высочайшее повелѣніе вмѣсто галлерей, соединяющихъ средній домъ съ флигелями, а также садиковъ при нихъ, устроить парадныя комнаты, съ выломкою для сего сводовъ.

Въ 1776 году, существовавшіе позади полуциркулей два бастіона уничтожены, а вмѣсто нихъ построены два кухонныхъ флигеля.

Въ 1779 году произведена постройка флигеля отъ придворной церкви до воротъ и приступлено къ устройству въ срединѣ дворца, на мѣстѣ

бывшаго въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны Китайскаго зала,—парадной лѣстницы.

Въ томъ же году начата постройка рядомъ съ дворцомъ со стороны сада, по проекту архитектора Камерона —холодной бани и надъ нею агатовыхъ комнатъ.

Въ 1793 году построенъ, по проекту архитектора Камерона спускъ съ верхняго Дворцоваго садика. На спускѣ сдѣланы двое воротъ: одни при концѣ спуска, а другіе въ половинѣ его.

Наконецъ, въ 1797 году по проекту того же Камерона построена галлерея, называемая до настоящаго времени Камероновою. Галлерея эта также называется колоннадою: на ней установлены бюсты, отлитые при С.-Петербургской Академіи Художествъ, а на лѣстницѣ, служащей для спуска въ садъ, поставлены двѣ колоссальныя бронзовыя статуи Геркулеса и Флоры. Отъ статуи Геркулеса и самая лѣстница получила названіе Геркулесовой.

Большой садъ.

Въ царствованіе Императрицы Екатерины I и Елизаветы Петровны садъ, называемый нынѣ Большимъ, былъ расположенъ лишь позади каменныхъ хоровъ (Большого Дворца), имѣлъ въ длину только 308 саж. и въ ширину 100 саж. и раздѣлялся на верхній и нижній. Садъ съ трехъ сторонъ окопанъ былъ каналомъ въ $1^1/_2$ арш. глубиною и 2 арш. шириною съ поставленнымъ въ немъ палисадникомъ, окрашенномъ зеленою краскою. Параллельно съ каменными палатами были устроены два уступа. На первомъ уступѣ былъ разведенъ цвѣтникъ, а лѣвая сторона верхняго и нижняго сада была засажена фруктовыми деревьями. Въ концѣ сада была разбита роща, называвшаяся дикою.

Съ лѣвой стороны садъ, отъ пашенной земли, кромѣ канала и палисадника, отдѣлялся большимъ прудомъ, на которомъ поставлена была, на оставленномъ нарочно и укрѣпленномъ сваями островѣ, бревенчатая осьмиугольная галлерея (нынѣ зало на островѣ).

Въ 1750 году между садомъ и Садовою улицею деревянный палисадникъ замѣненъ каменною стѣною.

Съ воцареніемъ Императрицы Екатерины II и съ подчиненіемъ Царскаго Села управленію Бецкаго приступлено было, въ 1770 году, къ расширенію большого сада,—разведеніемъ между нынѣшнею терассою и Орловскими воротами Англійскаго сада.

Въ 1774 году по повелѣнію Императрицы Екатерины II отдѣлявшая Садовую улицу отъ сада каменная стѣна сломана и на мѣсто ея вырытъ каналъ съ каскадами и устроена набережная съ гранитными тумбами и желѣзными рѣшетками.

Зданіе Грота или Утренній Залъ.

Построено по повелѣнію Императрицы Елизаветы Петровны въ 1755—1756 году. Стѣны внутри были убраны раковинами. Въ 1770 году по повелѣнію Императрицы Екатерины II раковины со стѣнъ грота сняты.

Зданіе Адмиралтейства.

Шлюпочный сарай или Адмиралтейство первоначально былъ построенъ на берегу большого пруда, прилегающаго къ Дворцовой сторонѣ. Въ 1752 году зданіе это перенесено на противоположный берегъ пруда и туда же переведенъ птичій дворъ, бывшій до того времени на Садовой улицѣ.

Въ 1773 году, въ царствованіе Императрицы Екатерины II, вмѣсто деревяннаго шлюпочнаго сарая и птичьяго двора построенъ каменный шлюпочный сарай съ двумя по бокамъ пристройками, въ которыя и помѣщенъ былъ птичій дворъ, а также выстроенъ домикъ для жилья матросовъ. Надъ шлюпочнымъ сараемъ было устроено зало въ голландскомъ вкусѣ, стѣны котораго убраны плитками бѣлой глазури, а полъ, — плитками краснаго цвѣта. Постройка произведена архитекторомъ Неѣловымъ, причемъ плитки заготовлялись на казенныхъ Невскихъ кирпичныхъ заводахъ.

Большой прудъ.

Большой прудъ выкопанъ въ царствованіе Императрицы Екатерины I; въ 1773 году, при Екатеринѣ II, вычищенъ и углубленъ, дно его устлано булыжнымъ камнемъ въ квадраты, съ нарочно углубленными канальцами. Работы производились назначенными для сего солдатами и обошлись въ 38.000 руб.

Ростральная колонна посреди большого пруда.

Начата постройкою въ 1774 и закончена въ 1779 году. Воздвигнута въ память морскихъ побѣдъ въ Архипелагѣ, Чесменскомъ портѣ и у острова Митилены. Колонна круглая изъ олонецкаго мрамора, съ тремя корабельными носами и кормами, увѣнчана большимъ бронзовымъ орломъ и стоитъ на пьедесталѣ изъ гранита; у подножія колонны положены два якоря и вдѣланы двѣ бронзовыя доски: одна съ надписью о побѣдахъ, а другая съ изображеніемъ Хіоскаго морского сраженія. Работы исполнены мастерами изъ конторы строенія Исаакіевской церкви.

Нижняя ванна.

Построена въ 1746 году въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны.

Верхняя ванна.

Построена Императрицею Екатериною II для своихъ Августѣйшихъ внуковъ и называлась въ то время мыльнею.

Въ 1780 году въ Царскомъ Селѣ имѣлъ пятидневное пребываніе Римскій Императоръ Іосифъ II подъ именемъ графа Фалкенштейна. Такъ какъ Императоръ нигдѣ кромѣ трактировъ не останавливался, то новая баня была приспособлена къ пребыванію Его Величества, названа постоя-

лымъ или вольнымъ домомъ, на верху поставлена была трактирная вывѣска, прислуга была одѣта по трактирному, а садовникъ Бушъ изображалъ содержателя трактира.

Эрмитажъ.

Построенъ въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны въ 1745 г., а затѣмъ въ 1747 году вновь перестроенъ. Первоначально былъ окруженъ каналомъ, который впослѣдствіе уничтоженъ. Въ Эрмитажѣ устроено 5 подъемныхъ столовъ съ трубами, по которымъ подымаются тарелки; изъ нижняго этажа въ верхній имѣются двѣ подъемныя машины.

Пекарня.

При входѣ съ Садовой улицы въ садъ. Прежде служила кухнею для Эрмитажа. Первоначально выстроена при Императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ, затѣмъ въ 1770 г. сломана и замѣнена новою.

Малая ростральная колонна.

Поставлена въ 1770 году между первымъ и вторымъ нижними прудами въ ознаменованіе Монаршей признательности къ военнымъ подвигамъ графа Ѳеодора Орлова на полуостровѣ Морейскомъ. Колонна круглая изъ синяго съ бѣлыми прожилками олонецкаго мрамора съ ростральнымъ на верху украшеніемъ, на пьедесталѣ изъ бѣлаго сибирскаго мрамора.

Трифонова гора.

Находится противъ второго нижняго пруда, насыпана въ 1776 году вынутою изъ прудовъ землею: названіе свое получила, какъ надо предполагать, по имени бывшаго въ то время садоваго мастера Трифона Ильина. На верху горы была устроена на гранитномъ фундаментѣ деревянная бесѣдка и поверхъ ея голубятня. Съ теченіемъ времени строеніе это обветшало, было сломано и въ настоящее время осталось только гранитное основаніе.

Сибирская мраморная бесѣдка (мраморный мостъ).

Окончена постройкою въ 1776 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Бесѣдка сдѣлана частью въ Екатеринбургѣ и частью—въ Олонцѣ изъ Горношитскаго синяго и Становскаго бѣлаго мраморовъ. Установка бесѣдки исполнена присланнымъ изъ Екатеринбурга каменныхъ дѣлъ мастеромъ Тарторіемъ.

Бесѣдка „Пирамида" съ четырьмя по угламъ мраморными колоннами.

Построена въ 1771 году. Позади пирамиды три плиты бѣлаго мрамора надъ могилами комнатныхъ собакъ, бывшихъ при Императрицѣ Екатеринѣ II. Построена архитекторомъ Нееловымъ.

Руина.

Сооружена въ 1771 году, въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Зданіе въ видѣ растрескавшагося круглаго столба вышиною въ 10 и толщиною въ поперечникѣ 4 саж., съ бесѣдкою на верху. Съ сѣверо-восточной стороны примыкаетъ къ столбу насыпанная гора, при началѣ которой поставлены отлитые въ Сибири Готическія ворота. На зданіи Руины сдѣлана надпись, возвѣщающая начало первой съ Турціею войны.

Орловскія ворота.

Построены въ 1777 году въ воспоминаніе за оказанныя графомъ Григоріемъ Орловымъ заслуги по усмиренію въ Москвѣ народнаго волненія, прекращенію моровой язвы и возстановленію порядка и спокойствія. Ворота находятся при выѣздѣ изъ сада на дорогу, ведущую въ Гатчино, принадлежавшее въ то время Орлову; построены изъ мрамора командированнымъ для сего отъ конторы строенія Исакіевской церкви итальянцемъ Панкетти.

Обелискъ Румянцеву.

Поставленъ въ 1771 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II въ Англійскомъ саду, что нынѣ собственный садикъ при Старомъ дворцѣ, въ память побѣды при рѣкѣ Кагулѣ въ Молдавіи, одержанной въ 1770 году графомъ Румянцевымъ-Задунайскимъ.

Турецкая бесѣдка или кіоскъ.

Построена въ 1777 — 1781 г. въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

„Храмъ Дружбы" или концертное, или музыкальное зало.

Построено въ 1782 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II, архитекторомъ Гваренги, стѣны и пилястры покрыты искусственнымъ мраморомъ, полъ цвѣтной, мозаичный, а сводъ расписанъ живописью.

Вечернее зало близъ Малаго каприза.

Начато постройкою въ 1796 году и окончено въ 1800 году въ царствованіе Императора Павла I.

Китайская бесѣдка.

Построена въ 1778 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II близъ спуска съ большого каприза. Состоитъ изъ трехъ одноэтажныхъ отдѣленій, стѣны которыхъ отдѣланы искусственнымъ мраморомъ, а надъ среднимъ отдѣленіемъ устроена открытая бесѣдка.

Терасса.

Построена въ 1809 году въ царствованіе Императора Александра I изъ гранита, по проекту архитектора Руска.

Круглая бесѣдка на Розовомъ полѣ.

Построена въ 1793 году съ куполомъ на мраморныхъ колоннахъ. Въ настоящее время колонны и куполъ не существуютъ.

Капризы.

Устроены въ 1770 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II; одинъ большой, другой—малый. На большомъ поставлена въ Китайскомъ вкусѣ бесѣдка изъ Сясскаго камня съ мраморными колоннами. Въ 1780 году въ бесѣдку ударило молніей, но повредило очень немного; тогда же былъ устроенъ громоотводъ.—Строитель капризовъ архитекторъ Неѣловъ.

Сибирская колонна (позади Орловскихъ воротъ).

Поставлена въ 1777 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II—въ воспоминаніе завоеванія Сибири. Работа исполнена мастеромъ конторы строенія Исаакіевской церкви Панкетти. Колонна мраморная, имѣетъ на верху мѣдный трофей съ магометанскими знаменами, копьями и другими воинскими знаками; надписей на колоннѣ нѣтъ.

Александровскій садъ.

Устройство сада начато въ царствованіе Императрицы Елисаветы Петровны. Первоначально садъ разведенъ былъ противъ Большого дворца, а затѣмъ, въ царствованіе Императора Александра I, слитъ съ звѣринцемъ. Звѣринецъ былъ устроенъ въ 1718 году, первоначально былъ окруженъ деревяннымъ палисадомъ, который въ 1754 году за ветхостью замѣненъ каменною стѣною, а затѣмъ въ царствованіе Императора Александра I стѣна эта снята и звѣринецъ упраздненъ.

Устройство сада произведено садовникомъ Шрейдеромъ.

Александровскій дворецъ.

Построенъ въ 1792—1796 гг. Императрицею Екатериною II для своего Августѣйшаго внука Великаго Князя Александра Павловича. Постройка производилась подъ наблюденіемъ архитектора Неѣлова по проекту архитектора Гваренги.

Китайскій театръ, или „Оперный домъ.

Построенъ въ Новомъ саду въ 1778 и 1779 гг. по проекту архитектора Неѣлова.

Китайская деревня.

Построена въ 1784—1786 гг. въ царствованіе Императрицы Екатерины II по проекту архитектора Камерона: состояла изъ 19 домиковъ и изъ особого зданія въ срединѣ, называемаго купольнымъ.

Китайскій мостъ и китайская на немъ бесѣдка.

Построены въ 1776 году подъ присмотромъ архитектора Неѣлова.

Парнасъ — гора.

Устроена во время существованія звѣринца.

Зданіе арсенала (Монбежъ).

Арсеналъ выстроенъ въ 1747 году въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны и назывался въ то время „Монбежъ, т.-е. Mon bijou, былъ окруженъ каналомъ, который впослѣдствіе уничтоженъ, стѣны и потолки были расписаны живописцемъ Гротомъ. Картины изображали разныхъ птицъ и звѣрей. Арсеналъ находится въ центрѣ бывшаго звѣринца, при устройствѣ котораго въ 1718 году на мѣстѣ нынѣшняго арсенала былъ построенъ большой каменный погребъ, сверхъ котораго насыпана земляная гора и поставлена рѣшетчатая на столбахъ деревянная галлерея.

Баболовскій дворецъ.

Первоначально, въ 1780 году, въ царствованіе Императрицы Екатерины II, построенъ деревянный небольшой домъ; въ 1783 году домъ этотъ Высочайше повелѣно было сломать и вмѣсто него построить каменный дворецъ съ 7 комнатами.

Первый жилецъ въ этомъ дворцѣ былъ въ 1793 году Австрійскій посланникъ Эстергази съ дочерью.

Софійскій соборъ.

Заложенъ въ 1782 году въ царствованіе Императрицы Екатерины II и оконченъ постройкою въ 1788 году; въ соборъ проведена вода и какъ снаружи, по лѣвую сторону входа, такъ и внутри посреди церкви, были сдѣланы два колодца, огражденные желѣзными рѣшетками; колодцы эти впослѣдствіе были уничтожены. Соборъ построенъ по проекту архитектора Камерона.

Гранитныя плотины мѣжду третьимъ, четвертымъ и пятымъ прудами (Павловская, Пашковская и у Ремесленнаго пріюта).

Устроены въ 1779 году по проекту Герарда и подъ его надзоромъ. Позади послѣдней плотины въ 1780 году выстроена Бауеромъ и сдана

въ вѣдѣніе генералъ-прокурора Вяземскаго каменная бумажная мельница для дѣланія гербовой и ассигнаціонной бумаги. Фабрика эта впослѣдствие обращена въ обойную, а затѣмъ перестроена и нынѣ въ этомъ зданіи помѣщается Ремесленный пріютъ.

Школы.

Первая школа въ Царскомъ Селѣ учреждена въ 1745 году, въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны: школа эта на время пребыванія Ея Величества въ Царскомъ Селѣ переводилась въ село Кузьмино.

Богадѣльня.

Учреждена въ царствованіе Императрицы Екатерины I. Помѣщалась на углу Средней и Церковной улицъ въ деревянномъ домѣ. Въ 1746 году по повелѣнію Императрицы Елизаветы Петровны вмѣсто деревяннаго дома построенъ каменный.

Въ 1809 году построена деревянная больница, гдѣ нынѣ находится Госпиталь и туда же перенесена богадѣльня.

Въ 1855 году какъ больница, такъ и богадѣльня построены каменныя.

Проведеніе въ Царское Село проточной воды.

Императрица Елизавета Петровна, бывши еще Цесаревною, повелѣла для надобности жителей и Дворца вырыть большой колодезь внѣ дворцовыхъ строеній,—но вода въ немъ оказалась жестковатою и къ употребленію мало пригодною, почему Ея Величество въ 1743 году повелѣла капитану Звѣреву и архитекторскому ученику Мыльникову осмотрѣть мѣстоположеніе отъ Невы и устья Славянки до Царскаго Села для проведенія каналомъ Невской воды и также чтобы водою на шлюпкахъ можно было по каналу ѣздить изъ Царскаго Села въ Петербургъ. Въ слѣдующемъ 1744 году такое же порученіе дано оберъ-архитектору графу Растрелли.

По причинѣ высоты мѣстоположенія Царскаго Села таковое желаніе Государыни не могло быть исполнено.

Въ 1748 году произведено изысканіе для проведенія въ Царское Село воды изъ Виттоловскихъ ключей. Въ томъ же году приступлено, подъ наблюденіемъ инженеръ-поручика Островскаго, къ работамъ по прорытію канала и 15 Ноября слѣдующаго года вода изъ Виттоловскихъ ключей пущена въ большой прудъ Царскосельскаго сада.

Въ 1773 году, въ царствованіе Императрицы Екатерины II, Виттоловскій каналъ вновь былъ прочищенъ и исправленъ, но такъ какъ получаемой изъ Виттоловскихъ ключей воды было недостаточно, то въ 1775 году приступлено было къ устройству Таицкаго водопровода, водою котораго Царское Село пользуется по настоящее время. Таицкій водопроводъ построенъ инженеромъ Бауеромъ.

Въ 1780 году около Царскаго Села, на мѣстѣ, гдѣ нынѣ находится военный плацъ, началъ строиться городъ Софія. Высочайшее повелѣніе объ основаніи уѣзднаго города Софіи послѣдовало въ указѣ, данномъ

Правительствующему Сенату 1 Января 1780 года объ учрежденіи С.-Петербургской губерніи: гербъ новому городу Высочайше утвержденъ 7 Мая, а планъ 30 Іюля того же 1780 года. Въ слѣдующемъ году заложена деревянная приходская церковь во имя Св. Равноапостольнаго Царя Константина и матери его Елены, а въ 1788 году приступлено къ сооруженію Софійскаго каменнаго собора.

Цареконстантиновская деревянная церковь существовала до 1817 года, когда по повелѣнію Императора Александра I была упразднена, строеніе разобрано, а церковная утварь и колокола перенесены въ строившуюся въ то время въ Царскомъ Селѣ при богадѣльнѣ и больницѣ деревянную церковь. Съ постройкою въ 1855 году каменнаго госпиталя съ такою же, взамѣнъ деревянной, церковью, престолъ и иконостасъ, за ненадобностью, были помѣщены въ Госпитальной часовнѣ, служащей для отпѣванія умершихъ: иконостасъ и до настоящаго времени находится въ этой часовнѣ, престолъ же въ 1870 году перенесенъ въ церковь Императорской Николаевской мужской гимназіи.

По основаніи г. Софіи Императрица Екатерина II возымѣла мысль переселить въ этотъ городъ всѣхъ проживающихъ въ Царскомъ Селѣ, которое къ этому времени уже сильно разрослось и имѣло 6 улицъ съ 41 казеннымъ строеніемъ и 212 обывательскими домами. Рѣшено было оставить въ Царскомъ Селѣ только два квартала: первый — гдѣ находились гофмаршальскій, кабинетный, архитекторскій и садовничій дома съ оранжереями и второй—конюшенный и сверхъ того все принадлежащее къ бумажной мельницѣ.

Высочайшее повелѣніе о переселеніи жителей въ г. Софію послѣдовало 3 Августа 1787 года; но, какъ надо полагать, приведеніе его въ исполненіе встрѣтило затрудненія, такъ какъ черезъ 20 лѣтъ, 29 августа 1808 года, послѣдовало новое Высочайшее повелѣніе: „Такъ какъ со „времени учрежденія уѣзднаго города Софіи населеніе и построеніе его „имѣло до сихъ поръ столь мало успѣха, что и на будущее время никакой надежды въ томъ не предусматривается, того ради Мы, признавъ „за благо городъ Софію соединить съ Царскимъ Селомъ и сей соединен-„ный городъ именовать отнынѣ городъ Царское Село или Софія“.

Тогда же переведены въ Царское Село бывшія въ Софіи присутственныя мѣста, учреждена вмѣсто Городничаго должность Полиціймейстера, а начальникъ Дворцоваго Правленія назначенъ управляющимъ полиціею.

Подробное описаніе достопримѣчательностей Царскаго Села мы начинаемъ описаніемъ Большого Императорскаго Царскосельскаго Дворца.






Императорскій
Большой
Царскосельскій
Дворецъ.
Художественныя Сокровища
Россіи.
Les Trésors d'Art en Russie.
1904

Императорскій Большой Царскосельскій дворецъ.


ОТРЕБНОСТЬ въ строго научномъ обслѣдованіи исторіи окрестностей С.-Петербурга очень хорошо сознавали еще полвѣка тому назадъ. Была сдѣлана даже симпатичная попытка учредить особую коммиссію по описанію Царскаго Села, Петергофа и Гатчины. Прекрасная мысль эта принадлежала главноуправляющему дворцовыми управленіями генералу отъ артиллеріи Захаржевскому, который 10 августа 1857 года писалъ министру императорскаго двора, графу Владиміру Өеодоровичу Адлербергу: „Императорскія загородныя мѣста—Царское Село, Петергофъ и Гатчина, столь драгоцѣнныя для сердца русскаго по сыновней привязанности къ августѣйшимъ владѣльцамъ ихъ,—эти мѣста, полныя воспоминаній о замѣчательнѣйшихъ царствованіяхъ, не имѣютъ для отчетливой оцѣнки ихъ ни исторіи, ни статистики. Самыя свѣдѣнія о началѣ ихъ, не бывъ разработаны исторіею, не смотря на близость времени, покрыты мракомъ; разсказы стариковъ о бываломъ, вотъ все, что остается отъ прошедшаго; но и эти разсказы, переходя отъ одного къ другому поколѣнію, являются сбивчивыми и баснословными. Просвѣщенному любителю негдѣ доспро-

ситься о послѣдовательности развитія этихъ блистательныхъ мѣстъ, о протекшей жизни ихъ, о необъятыхъ трудахъ и попеченіяхъ, сумма которыхъ составляетъ это изящное цѣлое, и которые являются теперь неблагодарно забытыми, вмѣстѣ съ личностями трудившихся здѣсь государей, ученыхъ и художниковъ. Однако же, въ архивахъ дворцовыхъ правленій, безъ сомнѣнія, найдется множество матеріаловъ для мѣстной исторіи и статистики, могущихъ послужить къ разрѣшенію задаваемыхъ любознательностію вопросовъ. Неторопливый, степенный трудъ можетъ извлекать эти матеріалы изъ груды дѣлъ, и мало-по-малу составилась бы занимательная лѣтопись, которой, очевидно, не достаетъ. Если замѣчаніе это признано будетъ основательнымъ, то для приведенія по оному въ исполненіе главноуправляющій дворцовыми правленіями полагалъ бы учредить при канцеляріи его на счетъ экономической суммы трехъ дворцовыхъ правленій — Царскосельскаго, Петергофскаго и Гатчинскаго временный статистическій столъ, исключительною обязанностію котораго будетъ пересмотръ всѣхъ архивовъ, выборка изъ нихъ матеріаловъ, до исторіи и статистики мѣстъ относящихся, и составленіе лѣтописи. Столоначальникъ и помощникъ ему будутъ опредѣлены изъ чиновниковъ перваго разряда по воспитанію. Временной прибавкой къ штату канцеляріи этихъ двухъ лицъ и при нихъ одного писца ограничится вся издержка по статистическому столу на содержаніе имъ въ томъ же размѣрѣ, какой утвержденъ для канцеляріи, а именно всѣмъ троимъ 1130 рублей, съ назначеніемъ изъ того же источника 70 руб. на письменныя потребности. Предположеніе это почтительнѣйше представляется на благоуваженіе вашего сіятельства, съ приложеніемъ проэктированнаго штата".

Министръ отвѣчалъ Захаржевскому отъ 19 августа: „По всеподданнѣйшему докладу моему предположенія вашего о составленіи лѣтописи Царскаго Села, Петергофа и Гатчины, изъясненнаго въ запискѣ отъ 10-го сего августа, государь императоръ не изъявилъ соизволенія на учрежденіе для того временнаго статистическаго стола при канцеляріи вашей, но, если найдутся желающіе заняться симъ дѣломъ, то высочайше дозволено допустить ихъ къ извлеченію изъ архивовъ Царскосельскаго, Петергофскаго и Гатчинскаго дворцовыхъ правленій потребныхъ для того свѣдѣній" [1]).

Къ сожалѣнію, однако, „желающихъ заняться симъ дѣломъ" не оказалось.

Въ настоящемъ очеркѣ, составленномъ на основаніи документовъ, найденныхъ нами въ архивахъ—Общемъ Министерства Императорскаго Двора, Государственномъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ и Царскосельскаго Дворцоваго Управленія, сообщаются свѣдѣнія о перемѣнахъ, которыя происходили какъ во внѣшнемъ видѣ, такъ и во внутреннемъ украшеніи Большого Царскосельскаго дворца, а равно и о трудившихся здѣсь архитекторахъ, скульпторахъ, рѣзчикахъ и прочихъ художникахъ. Всѣ такія данныя могутъ лишь способствовать наслажденію тѣми художественными сокровищами, которыя сохраняются въ названномъ дворцѣ, этомъ дивномъ памятникѣ архитектуры XVIII столѣтія.

[1]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. Связка 47, дѣло 1857 года.



Глава I.



АЧАЛО Большому Царскосельскому дворцу положено было лѣтомъ 1718 года, когда были заложены каменныя палаты въ два этажа. Строителемъ этого первоначальнаго Царскосельскаго дворца былъ архитекторъ Броншт ейнъ (Braunstein). Между прочимъ, мы нашли слѣдующее письмо Броншт ейна отъ 1 іюня 1721 года къ мызнику Царскаго Села: „Господинъ мызникъ Алексѣй Ивановичъ! Писалъ ты къ намъ, чтобъ мы пріѣхали въ Царское Село для осмотра работъ. И я буду къ вамъ въ воскресенье, а нынѣ мнѣ есть дѣла много. А церковный фундаментъ готовъ и каменьщикамъ вели дѣлать въ палатахъ своды и лѣстницѣ фундаментъ класть, которая будетъ на улицу. Мастеръ же знаетъ, какъ класть; столярамъ вели, чтобы дѣлали доски на полъ въ палаты" [2]). Печи въ палатахъ расписывалъ кафельный мастеръ иноземецъ Угонтъ. Дворецъ этотъ былъ въ 15 сажень длины и 9 с. ширины. Къ 1724 году онъ былъ совершенно отдѣланъ, въ обоихъ его этажахъ находилось 16 комнатъ.

Предъ освященіемъ Благовѣщенской церкви въ Царскомъ Селѣ въ 1724 году, для украшенія комнатъ дворца были присланы изъ Петербурга зеркала, шпалеры, нѣсколько портретовъ изъ Лѣтняго дворца и изъ Шафировскаго дома два портрета импер. Петра I и Екатерины I. изъ дворца царевны Натальи Алексѣевны портреты польскихъ короля и королевы, „цезаря Іосифа" и „королевы французской" и прочія вещи.

Императоръ Петръ I бывалъ иногда въ Царскомъ Селѣ на дачѣ своей супруги Екатерины Алексѣевны, но эти посѣщенія его не были такъ часты, какъ поѣздки въ Петергофъ, Стрѣльну и др. 11 мая 1719 года „царское величество и съ государынею царицею пошелъ въ Сарскую мызу". 7 августа 1724 года, согласно камеръ-фурьерскимъ журналамъ, „его императорское величество и государыня императрица изволили воспріять свой путь въ село Сарское, 8-го пріѣхали сюда всѣ министры и знатныя особы. 9-го, въ воскресенье, въ Царскомъ Селѣ было освященіе церкви, послѣ литургіи палили изъ 13-ти пушекъ трижды; кушали всѣ министры и синодскіе члены (архіепископы Георгій Дашковъ-Ярославскій, Ѳеофанъ Прокоповичъ Псковскій и Алексѣй Титовъ Вятскій) въ томъ селѣ въ палатахъ и были до полуночи; а въ то время палили всегда изъ пушекъ. 10-го его императорское величество и государыня императрица изволили прибыть изъ Сарской мызы въ С.-Петербургъ въ вечеру".

Существуютъ описанія (оффиціальныя) Большого дворца въ Царскомъ Селѣ отъ 1727 г. и 1737 г.



ъ 1728-мъ году село Сарское было отписано въ вотчину цесаревнѣ Елисаветѣ Петровнѣ. Цесаревна, живя въ Царскосельскомъ дворцѣ, любила здѣсь имѣть птицъ. Въ документахъ бывшаго Царскосельскаго архива (нынѣ въ Московскомъ Отдѣленіи Общаго Архива Министер-

[2]) Тамъ же. Книга за 1721 годъ. Л. 32.

ства Императорскаго Двора) нерѣдко встрѣчаются записи, подобныя слѣдующимъ: „1735 года 22-го ноября лакей двора ея высочества проситъ рябины птицамъ, которыя въ спальнѣ государыни цесаревны [3]). Любила цесаревна и особую траву съ огуречнымъ запахомъ и ее приказывала класть въ свою спальню. 27 апрѣля 1738-го года, читаемъ мы въ одномъ архивномъ документѣ, ея высочество благовѣрная государыня цесаревна Елисавета Петровна именнымъ своего высочества изустнымъ указомъ указала, чтобъ изготовили въ верхнихъ апартаментахъ про ея высочество спальню, также и травы набрали, которая пахнетъ огурцами, и оную траву положили въ той же спальнѣ; и чтобъ все это приготовили къ 29-му сего апрѣля [4]). Елисавета Петровна сама слѣдитъ за исправнымъ содержаніемъ своего дворца и дѣлаетъ распоряженія о производствѣ въ немъ ремонтовъ. Въ августѣ 1735-го года, ко дню тезоименитства цесаревны во дворцѣ два живописца красятъ панели и производятъ другія живописныя работы [5]). Весною 1736 года въ верхнемъ и нижнемъ этажахъ дворца, подъ руководствомъ и наблюденіемъ архитектора Земцова, производится штукатурная работа [6]). 22 ноября 1738 года цесаревна Елисавета Петровна приказала немедленно прислать въ ея Царскосельскій дворецъ живописцевъ для золоченія зеркальныхъ рамъ и столяровъ для дѣланія, по рисунку столяра Огурцова, панелей, которыя затѣмъ должны были быть выбѣлены бѣлилами [7]). Нѣкоторыя исправленія и передѣлки во дворцѣ происходятъ въ 1739 и 1740 гг. [8]).

Вступивъ на престолъ, Елисавета Петровна не забыла Царскаго Села и постепенно, въ нѣсколько лѣтъ, изъ скромнаго Петровскаго дворца создала цѣлый фантастически-роскошный міръ, соперничающій съ Версалемъ.

Въ 1744 году „въ преждепостроенныхъ палатахъ“ передѣлываются въ залѣ панели, а во всѣхъ вообще комнатахъ полы [9]). Въ томъ же году во дворецъ было прислано 11 тканыхъ ковровъ (изъ нихъ одинъ половой), нѣкоторые „малороссійской работы“, всѣ они были взяты изъ конфискованнаго имущества Головкина, Левенвольда и Менгдена [10]). Въ слѣдующемъ году два покоя дворца были обиты штофными желтыми обоями съ серебрянымъ позументомъ [11]).

Въ 1744 году, подъ наблюденіемъ архитектора Трезини, крестьянинъ Ив. Ив. Крутовъ строилъ по обѣ стороны палатъ флигели, въ два этажа, внизу — погреба, своды подъ однимъ правымъ флигелемъ, въ другомъ же стѣны были подняты лишь для симметріи. Каждый флигель имѣлъ въ ширину $3^1/_2$ с. и въ длину $14^1/_2$ саж. [12]). Лаковый мастеръ Яганъ Неймеръ дѣлалъ въ залѣ дворца лаковыя шпалеры (можетъ быть, тѣ самыя, которыя находились въ Китайскомъ залѣ) [13]). 26 іюня 1745 года императрица Елисавета Петровна во время своего пребыванія въ Царскомъ Селѣ „повелѣла въ нижнихъ апартаментахъ обоихъ флигелей употреблять такіе обои, какіе дѣлаются на“ извѣстной въ XVIII столѣтіи Ярославской „фабрикѣ Затрапезнаго“ [14]). Въ декабрѣ того же года живописецъ Каравакъ посылаетъ въ Царское Село для письма плафона нѣсколькихъ русскихъ художниковъ [15]).

Въ 1745 году устраивается картинная комната дворца (*См. рис. стр. 286*). Для нея, по приказанію государыни, живописецъ „звѣрей“ Гротъ пріобрѣлъ за 12000 рублей 115 рѣдкихъ картинъ въ Прагѣ и Богеміи, исполненныхъ лучшими художниками. Прекрасное представленіе объ этомъ интересномъ художественномъ собраніи даетъ намъ опись картинъ, составленная самимъ Гротомъ.

Въ этомъ же году въ Царскосельскомъ дворцѣ производятся столярная, рѣзная и живописная работы. Происходитъ починка плафоновъ [16]). Каменную рѣзную работу во дворцѣ исполняетъ рѣзного дѣла ученикъ Григорій Стригуцкій [17]). Лакирный мастеръ Неймеръ серебрилъ въ апартаментахъ фернизъ (sic) и въ шести комнатахъ верхняго этажа „убралъ и напечаталъ вмѣсто рѣзной

---

3) Тамъ же. Дѣло 1735 года, № 24.
4) Тамъ же, л. 252.
5) Тамъ же, № 23-й, л. 80.
6) Тамъ же, № 25, лл. 198—202.
7) Тамъ же, № 24, 1735 г., л. 245.
8) Тамъ же, № 60, 1740 г., лл. 225 и 231.
9) Тамъ же, № 38, 1748 г., лл. 32 и 36.
10) Тамъ же, № 37, лл. 6 и 25.
11) Тамъ же, № 38, лл. 86—87.
12) Тамъ же, № 40, 1744 г., лл. 22 и 171.
13) Тамъ же, л. 480. „При лаковой работѣ“ въ томъ же дворцѣ находились ученики Гаврила Алексѣевъ, Алексѣй Митрофановъ, Иванъ Скородумовъ, Михаилъ Тихоновъ, Иванъ Прокопьевъ. Тамъ же, № 25, 1744 г., л. 164.
14) Тамъ же, № 65, 1745 г., л. 1.
15) Тамъ же, № 66, 1745 г., лл. 2—3.
16) Тамъ же, № 67, 1745 г., лл. 134—135.
17) Тамъ же, лл. 158—159.

работы микстурою (стюкомъ?) на подобіе рѣзьбы“ [18]). Стѣны одной изъ комнатъ дворца обиваются „лакирными“— китайскими шпалерами [19]). Изъ дома, принадлежавшаго Миниху (и находившагося на Васильевскомъ островѣ до перенесенія въ Рыбную Слободу), было прислано для украшенія дворца нѣсколько зеркалъ, „обои стѣнные шерстяные, сшитые полотнищами, съ бѣлыми тумбами“, а также „триковые, травчатые—голубые съ желтыми, объярь зеленая, золоченая кожа“ и проч. [20]).

Въ высочайшемъ повелѣніи отъ 17 апрѣля 1747 года говорится о желѣзныхъ воротахъ противъ дворца, причемъ сказано, что чертежи къ нимъ были сдѣланы архитекторомъ Чевакинскимъ, и что для дѣланія рѣшетокъ по обѣимъ сторонамъ этихъ воротъ иноземцу Кордони уже данъ планъ [21]). Однако, какъ ворота, такъ и рѣшетки (тѣ и другія очень красивы) сдѣланы были Кордони по чертежамъ оберъ-архитектора графа Растрелли. Послѣдній, между прочимъ, писалъ 21 февраля 1749 года въ Царское Село изъ Петербурга: „Сего февраля 18 дня явился въ моей конторкѣ слесарнаго дѣла мастеръ Францъ Кордоній, которому я показалъ сдѣланные мною два чертежа,—одинъ воротамъ, другой по бокамъ тѣхъ воротъ пяти рѣшеткамъ слесарной работы, которыя имѣютъ быть сдѣланы въ Селѣ Царскомъ противъ дворца подлѣ циркумференціи“ [22]). Кордони за свою работу (изъ казенныхъ матеріаловъ и при помощи казенныхъ же рабочихъ) взялъ 1800 р. [23]).

„17 апрѣля 1749 года,—пишетъ оберъ-архитекторъ графъ фонъ-Растрелли,—„ея императорское величество, по представленіи отъ меня чертежей, изволила ихъ апробовать и приказала мнѣ объявить въ Контору строенія въ Селѣ Царскомъ дворцовъ: Двѣ галлереи, которыя сдѣланы по проэкту моему, выкрасить снаружи цвѣтомъ подобно, какъ каменное строеніе, а рѣзную работу вызолотить. Гербы также вызолотить, а въ средину клейма сдѣлать имя ея императорскаго величества, а внутри галлерей убрать столярною и рѣзною работою, окрасивъ внутреннія стѣны зеленою краскою и вызолотивъ рѣзьбу. А другіе фронтоны, которые стоятъ надъ палатами, также вызолотить, и сдѣлать имя блаженныя и вѣчнодостойныя памяти ея императорскаго величества государыни императрицы Екатерины Алексѣевны. Флигель противъ церкви, гдѣ быть большому залу для портретовъ фамиліи ея императорскаго величества“ (гдѣ теперь картинный залъ), мѣсто купола, какъ показано на чертежѣ, сдѣлать съ пьедесталами и лучшимъ украшеніемъ, а на каждомъ пьедесталѣ корону императорскую и вызолотить“ [24]). Золотую работу во дворцѣ производятъ золотари Московской Гофъ - Интендантской Конторы [25]). Въ то же время, подъ руководствомъ архитектора Чевакинскаго и рѣзного мастера Дункера, рѣщики адмиралтейской коллегіи исполняли въ Царскомъ Селѣ рѣзную работу изъ алебастра при среднемъ домѣ у галлереи, дѣлали четыре фестона между колоннами у нижнихъ арокъ, капители къ восьми колоннамъ въ нижнемъ этажѣ и врѣзали два свинцовые вензеля въ клейма къ среднему же дому [26]).

22 января 1750 года Елисавета Петровна приказала оберъ - архитектору графу де-Растрелли во всѣхъ комнатахъ средняго дома, „старыя двери сломать и сдѣлать новыя съ коробками и наличниками, съ богатою золоченою рѣзьбою, въ залѣ поставить двѣ печи, въ алтарѣ новой церкви надъ престоломъ устроить балдахинъ съ золоченой рѣзьбой [27]), на хорахъ церкви полъ сдѣлать штучный“ [28]). Рѣзныя двери дѣлалъ мастеръ Дункеръ [29]). Столярная работа производилась мастеромъ Сухимъ [30]). Желѣзныя цвѣтныя воротныя и балконныя рѣшетки дѣлалъ „иноземецъ слесарный мастеръ Михель Франъ“ (?) [31]) и Юстъ Индрикъ [32]). Что касается желѣзныхъ рѣшетокъ къ окнамъ „большого зала и комнатъ верхняго этажа праваго флигеля“, то ихъ (числомъ

---

[18]) Тамъ же, л. 329; № 115, 1748 г., л.л. 37—39.
[19]) Тамъ же, л.л. 187—188.
[20]) Тамъ же, л.л. 408—411.
[21]) Яковкинъ. Исторія Села Царскаго. II, стр. 95.
[22]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. Книга 115 1748 г., л. 254, ср. л.л. 255—256, 260.
[23]) Тамъ же, № 33 1749 г., л.л. 8—9.

[24]) Полный списокъ золотарей тамъ же, № 33, л.л. 1—4, 18—19, и другой списокъ мастерамъ, работавшимъ при золотарномъ мастерѣ Лепренцѣ въ Царскосельскомъ дворцѣ тамъ же, № 31 и 33.
[25]) Тамъ же, № 15, л. 5.
[26]) Тамъ же, № 69, л. 11.
[27]) Тамъ же, л. 12.
[28]) Тамъ же, л. 13.
[29]) Тамъ же, № 60 1749 г., л. 34.
[30]) Тамъ же, № 185 1748 г., л. 57—58.
[31]) Тамъ же. № 115 1748 г.. л. 172.
[32]) Тамъ же, л.л. 2[illegible]2 и 205.

44), дѣлали по чертежамъ графа Растрелли, на тульскомъ оружейномъ заводѣ[33]).

„Въ среднемъ домѣ“ для ношенія кушанія дѣлается круглая деревянная лѣстница, при чемъ чертежъ ея утверждаетъ сама государыня [34]). Лѣстница эта существуетъ и понынѣ.



ъ 1749 года идутъ дѣятельныя работы по украшенію и отдѣлкѣ новой придворной Царскосельской церкви. Графъ Растрелли сочиняетъ чертежъ для живописца Георга Грота, съ указаніемъ какого размѣра должны быть написаны имъ 37 иконъ въ придворную церковь Воскресенія Христова [35]). Вмѣстѣ съ Гротомъ пишутъ живописцы Веберъ [36]) и Николай Папафилъ и „живописный мастеръ“ Фанцель[37]). Императрица пожелала сама размѣстить на рисункѣ иконостаса, гдѣ должна быть та или иная икона [38]). На бѣломъ листовомъ желѣзѣ Гротъ написалъ для царскихъ дверей иконы Благовѣщенія и четырехъ евангелистовъ [39]).

Елисавета Петровна, весьма интересовавшаяся какъ вообще всѣми работами, происходившими въ Царскосельскомъ дворцѣ, такъ и трудами Грота въ частности, 10 апрѣля 1749 года требуетъ сообщить ей точный размѣръ написанной Гротомъ иконы Тайной Вечери [40]). 7 ноября, по приказанію государыни, Контора строенія Села Царскаго предписываетъ Гроту, „который въ силу именного ея императорскаго величества указа въ Село Царское пишетъ историческія картины“, немедленно сообщить, сколько онъ и какихъ успѣлъ написать картинъ и иконъ [41]). „Писалъ ко мнѣ, — читаемъ мы въ одномъ рапортѣ архитектора Земцова, — господинъ оберъ-архитекторъ графъ Растрелли, во первыхъ, о печи (съ приложеніемъ рисунка), гдѣ ей быть въ новой Царскосельской придворной церкви, во вторыхъ, о святыхъ иконахъ, какимъ быть въ верху въ иконостасѣ и на плафонѣ. Я нынѣ докладывалъ ея императорскому величеству, и ея императорское величество изволитъ спрашивать рисунокъ иконостаса, а о плафонѣ изволитъ упоминать, что, если въ мѣстныхъ иконахъ будетъ Воскресеніе, то на плафонѣ изобразить Вознесеніе; однако, надобно прислать рисунокъ и плафона. А о печи въ церкви государыня упоминала, что еще будетъ время рѣшить этотъ вопросъ, только сомнѣвалась о перегородкѣ, такъ какъ графомъ де-Растрелли ни письменно, ни на рисункѣ не показано, гдѣ должна быть та печь—въ нижнемъ или верхнемъ этажѣ, и если въ нижнемъ, то тамъ не нужно дѣлать перегородки, кромѣ однихъ столбовъ и на нихъ перемычекъ, вверху же устроить одну рѣшетку. Поэтому прикажите господамъ живописнымъ мастерамъ, чтобы Гротъ сдѣлалъ абрисъ иконостасу, хотя бы и безъ украшенія, съ одними только мѣстами и съ показаніемъ литеръ, какія изъ иконъ не написаны, и гдѣ какая будетъ, свободныя же мѣста оставить просто для размѣтки ея величеству, а Валеріани написать на плафонѣ, буде въ мѣстныхъ образахъ есть Воскресеніе, то Вознесеніе; и эти рисунки прислать поскорѣе. А о церкви, чему быть какъ въ верхнемъ, такъ и въ нижнемъ этажѣ, отъ ея императорскаго величества апробовано“ [42]).

Предполагалось было, что Гротъ напишетъ и плафоны въ церковь [43]), но онъ отказался отъ этой работы и умеръ, не успѣвъ окончить и всѣхъ упомянутыхъ иконъ. 18 декабря 1749 года, по возвращеніи изъ Москвы, государыня „въ высочайшее свое пребываніе въ Царскомъ Селѣ соизволила указать—начатые и еще не оконченные покойнымъ живописцемъ Гротомъ образа въ новую церковь дописать его подмастерью Веберу, а также ему же немедленно докончить тѣ иконы, которыя писалъ самостоятельно самъ Веберъ [44]). Ровно черезъ годъ (21 декабря 1750 г.) Елисавета Петровна приказала „къ написаннымъ покойнымъ живописнымъ мастеромъ Гротомъ и его подмастерьемъ Веберомъ образамъ—остальные писать живописнымъ мастерамъ Караваку, Валеріани, Тарсію, Вишнякову съ живописцами, находящимися въ его вѣдѣніи, и упомянутому подмастерью Веберу. Относительно же размѣщенія иконъ въ

[33]) Тамъ же, № 69 1749 г., л.л. 9—10.
[34]) Тамъ же, № 185 1748 г., 2—4.
[35]) Тамъ же, № 16 1749 г., л. 2.
[36]) Тамъ же, № 17, л. 1.
[37]) Тамъ же, л. 78.
[38]) Тамъ же, № 17 1749 г., л. 13.
[39]) Тамъ же, № 33 1749 г., л. 6.
[40]) Тамъ же, № 17, л. 16.
[41]) Тамъ же, № 10, л. 1.

[43]) Тамъ же, № 50 1749 г., л. 1.
[44]) Всѣхъ стѣнныхъ иконъ въ церковь было написано 64. № 50 1749 г., л. 8.

иконостасѣ и на боковыхъ стѣнахъ между рѣзнымъ уборомъ „по пристойности и согласію храма“ — просить указаній отъ Святѣйшаго Синода [45]).

Но лишь чрезъ $2^1/_2$ года послѣ этого высочайшаго повелѣнія къ Петербургскому архіерею было послано приблизительно слѣдующее отношеніе отъ Царскосельской Конторы: „Преосвященнѣйшій владыко, милостивый государь и архипастырь! По именному ея императорскаго величества указу, повелѣно требовать наставленія, какимъ образомъ въ новостроющейся въ Царскомъ Селѣ церкви Воскресенія Христова на боковыхъ стѣнахъ расположить образа. А такъ какъ при семъ приложенъ чертежъ мѣстъ для иконъ въ иконостасѣ и прочихъ мѣстахъ, съ надписями, въ какія мѣста иконы уже написаны, то просимъ ваше преосвященство, во исполненіе упомянутаго повелѣнія государыни, надписать на свободныхъ мѣстахъ этого чертежа, какъ размѣстить иконы, и затѣмъ чертежъ прислать обратно“ [46]). Три года спустя, 16 мая 1753 года, Контора строеній Села Царскаго предписала архитектору Чевакинскому, чтобы онъ, по размѣткѣ С.-Петербургскаго преосвященнаго, назначилъ писать иконы тѣмъ живописцамъ, „которые умѣютъ лучше,—на передней стѣнѣ въ иконостасѣ, а которые похуже,—тѣмъ вверху по стѣнамъ“ [47]).

17 апрѣля 1749 года государыня приказала стѣны придворной церкви внутри „выкрасить краской синяго цвѣта, а орнаменты, рѣзьбу и прочія украшенія вызолотить“ [48]). Къ осени Елисавета Петровна передумала и пожелала отмѣнить это свое распоряженіе. 27 сентября, говорится въ одномъ архивномъ документѣ, — „ея императорское величество изволила приказать въ церкви стѣны выкрасить подъ лакъ самымъ пунцовымъ колеромъ изъ лучшаго кармина, орнаменты же, рѣзьбу и прочія украшенія высеребрить, а не золотить“ [49]),—Однако, первое распоряженіе императрицы, объявленное 17 апрѣля, болѣе, чѣмъ на половину было уже исполнено. „Объ украшеніяхъ церковныхъ Царскаго Села, читаемъ мы въ донесеніи архитектора Земцова, что они уже въ большей части вызолочены до полученія указа ея императорскаго величества о серебреніи, я доносилъ ея величеству, и ея императорское величество указала быть тому украшенію золоченому, какъ уже начато, а грунтъ на стѣнахъ употребить лучше и приличнѣе къ золоту изъ берлинской лазори—темносиней. Иконы мѣстныя обождать писать до прибытія ея величества въ Петербургъ, такъ какъ государыня намѣрена, съ помощью Вышняго, совершенно быть въ Селѣ Царскомъ къ торжественному дню своего рожденія, то есть къ 18 декабря, и для отъѣзда уже учиненъ и нарядъ подводамъ“ [50]).

Интересная опись придворной Царскосельской церкви, составлена была въ 1757 году архитекторомъ Неѣловымъ. Общіе

---

45) Тамъ же, л.л. 2—3.

46) Тамъ же № 50, 1749 г., л. 12.

47) Тамъ же № 185 1748 г. л. 15. Въ одномъ архивномъ документѣ находимъ слѣдующій интересный перечень, что писали нѣкоторые изъ иконописцевъ въ придворную Царскосельскую церковь: Василій Павловъ писалъ подъ хоры въ нижній ярусъ *Изыде сѣя сѣяти*, подъ хоры въ средній ярусъ на круглой доскѣ *Филиппа митрополита*, внутрь церкви въ нижній ярусъ *Объ убогомъ Лазарѣ*, внутрь алтаря въ верхній ярусъ *Авраама, жертву приносящаго*, въ иконостасъ *Входъ во Іерусалимъ*; Ѳедоръ Павловъ—внутри церкви въ средній ярусъ на круглой доскѣ *Игнатія Богоносца*; Гавріилъ Вельяминовъ подъ хоры въ нижній ярусъ *Петра, утопающаго въ морѣ, О Мытарѣ и Фарисеѣ*, внутри алтаря въ верхній ярусъ *Мельхиседека въ срѣтеніи Авраама съ хлѣбомъ и виномъ*, внутри церкви въ средній ярусъ на круглыхъ доскахъ—*Евангелиста Марка, Великомученицу Наталью*, въ иконостасъ *Сошествіе Св. Духа*; Степанъ Копытинъ внутри алтаря въ средній ярусъ на круглой доскѣ писалъ *Авеля, жертву приносящаго*, внутри церкви въ средній ярусъ на круглой доскѣ *Мученика Севастіана*, подъ хорами на круглой доскѣ *Княгиню Ольгу Псковитянку*, въ иконостасъ *Успеніе Пресвятой Богородицы* (тамъ же № 43, 1753 г. л.л. 75—76). Живописецъ Иванъ Аргуновъ написалъ икону св. Іоанна Дамаскина, живописецъ Государственной Иностранной Коллегіи Александръ Алмазниковъ, въ 1751 г. (впослѣдствіи, именно вь 1762 году, по приказанію императора Петра III, онъ же написалъ въ придворную Пантелеймоновскую церковь при Ораніенбаумскомъ дворцѣ иконы страданій апостоловъ), по порученію Канцеляріи отъ строеній, написалъ копію съ иконы Спасителя въ старой Знаменской церкви Царскаго Села; этотъ образъ, исполненный Алмазниковымъ, былъ поставленъ въ новой придворной Царскосельской церкви (тамъ же № 146, 1752 г. л. 2). Плафоны въ Воскресенскую придворную церковь писали живописные мастера Валеріани (тамъ же № 16, 1749 г. л.л. 88 и 195) съ живописными подмастерьями Иваномъ Бѣльскимъ и Алексѣемъ Антроповымъ (тамъ же л. 187) и Антоній Перезиноти (тамъ же л. 193) съ московскими живописцами Алексѣемъ Бѣльскимъ, Петромъ Сергѣевымъ, Степаномъ Ивановымъ, Андреемъ Позняковымъ и Иваномъ Фирсовымъ (тамъ же л. 200).

48) Тамъ же, № 33, 1749 г., л.л. 8—9.

49) Тамъ же, л. 44.

50) Тамъ же, л. 47.

виды придворной церкви *см. на стр. 283 и 284.*

24 апрѣля 1752 года Елисавета Петровна „изустно соизволила указать въ Петергофскомъ ея императорскаго величества дворцѣ галлерею рѣзною и золотарною работою не убирать, а убрать ее живописными картинами, которыя взять изъ здѣшнихъ дворцовъ и изъ Царскаго Села". Картины эти, реставрированныя Фанцелемъ, вѣроятно, нѣкогда помѣщались въ комнатахъ дворца и впослѣдствіи были снесены въ кладовую [51]). Онѣ, впрочемъ, такъ и остались въ Царскомъ Селѣ, такъ какъ 9 іюня государыня измѣнила свое желаніе и Петергофскую галлерею приказала украшать не картинами, а рѣзьбою „и прочимъ". — Курьезный списокъ всѣхъ этихъ картинъ, бывшихъ въ Царскомъ Селѣ—сохранился.

Въ 1752—1753 гг. во дворцѣ производятся рѣзная и столярная работы [52]).

Въ 1753 году наружныя стѣны дворца были окрашены [54]). Живописецъ Градици пишетъ плафонъ въ аванзалъ [55]); писались также плафоны въ только что отстроенныхъ антикамерахъ и въ галлереѣ [56]). Художественныя работы во дворцѣ производятъ и многіе другіе живописцы [57]). „Живописецъ, театральный

[51]) Тамъ же, 1752 г., л. 1.

[52]) Рѣзного дѣла мастеръ Яганъ Францъ Дункеръ въ новомъ залѣ въ 1752 г. дѣлалъ „первую исподнюю нижнюю зеркальную рѣзвую панель съ большими фестонами, надъ нею большую богатую рѣзную же зеркальную раму съ круглымъ выше нея десюпортомъ, надъ рамой большой рѣзной орнаментъ съ клеймами, надъ нимъ императорскую корону. Сверхъ перваго гзымза во второмъ ярусѣ надъ тою же рамой сдѣлана богатая же верхняя рѣзная зеркальная рама съ нижними подъ нею кронштейнами и рѣзными орнаментами. Надъ нижнимъ большимъ окномъ большое рѣзное клеймо или украшеніе съ орнаментами. Тоже и надъ верхнимъ окномъ до самаго гзымза. (Тамъ же № 148). Въ залѣ же дворца весною 1752 года производится весьма тщательная столярная работа мастеромъ Эйгеромъ, который „въ исправленіи столярной работы имѣетъ не малое искусство". (Тамъ же № 115, 1748 г., л. 267). Въ 1753 году „къ среднему дому на фронтонъ поставлена была рѣзная фигура, по кровлѣ къ перiламъ вырѣзано 800 балясъ. Въ новый залъ, что отъ средняго дома къ лѣвому флигелю, поставлено 15 стѣнныхъ зеркальныхъ рамъ съ зеркальною панелью и круглымъ надъ нею десюпортомъ и съ императорскою короною. Къ среднему же дому на большіе фронтоны сдѣланы двѣ большія фигуры, къ фронтонамъ же клейма съ принадлежащею арматурою, три съ коронами, одинъ съ коронами же и двумя мальчиками. Рѣзьбу производили рѣщики адмиралтейскіе. Слѣдуетъ списокъ рѣзчиковъ, имена исключительно русскія. Спеціально отмѣчены мастера Канцеляріи отъ строеній Новгородскіе и „малороссіянцы" Степанъ Яновъ съ сыновьями—Антономъ и Иваномъ). На средній домъ въ правый и лѣвый флигели на восемь фронтоновъ на обѣ стороны сдѣлано 16 сидячихъ рѣзныхъ фигуръ, высотою по 11 футовъ; между среднимъ домомъ и флигелями на два фронтона съ наличной стороны поставлены „сидящія" же фигуры по 7 1/2 ф., и при фигурахъ сдѣланъ „наборъ" (тамъ же № 158 1753 года).

[54]) Тамъ же № 158 1753 г.

[55]) Тамъ же № 56, 1753 г. лл. 38 и 40.

[56]) Тамъ же л. 30. Въ одномъ документѣ указаны краски и др. предметы, употребляемые въ этихъ работахъ: гуммимастика, гумикапалъ, гумисандракъ, терпентинъ виницейскій, бальзаминъ копанфъ, шликъ эле, лазоръ берлинская, скипидаръ крѣпкій, шифервейсъ, бѣлила русскія, сурикъ хорошій, бѣлила нѣмецкія, пемза, масло деревянное, лаковое, шафранъ, арлеянъ, шижгель неаполитанская и темная, шпіотеръ, гемигутъ, киноварь, камедь индикъ, земля черная италіанская, ярь венецейская, ярь мѣдянка сухая, баканъ венецейскій, мумія англійская и простая, кость зженая, карминъ, карандаши тонкіе въ кипарисѣ, карандаши красные кусковые, сажа голландская, полиментъ красный теливерда, утремаринъ, китайская тушь, карандашъ драбантный въ тонкомъ бѣломъ деревѣ, трехзвѣздный въ толстыхъ палочкахъ, серебро пера, купоросъ бѣлый, клей московскій мездринный, крахмалъ синій, вохра темная и свѣтлая московская, свѣтлая итальянская и римская, темная римская, желть неаполитанская, зильбельглетъ, бура, бѣль римская, баумшварцъ, фибри бри, гумилакъ, голубецъ, нашатырь, баканъ ржевскій, арпигментъ, ражгель, змѣиная кровь и драконь блудъ (фунтъ стоитъ 5 рублей), бараметель, фитріоль, земля италіанская красная, лазорь берлинская, камедь, карминъ, балзонъ капанфъ, крутикъ (тамъ же, № 56, 1753 г.).

[57]) Вотъ имена этихъ художниковъ: Иванъ Васильевъ, Иванъ Поспѣловъ, Дмитрій Михайловъ, Матвѣй Сергѣевъ, Михаилъ Петровъ, Степанъ Ивановъ, Иванъ Петровъ Рогуновъ, Григорій Сергѣевъ Уткинъ, Панкратъ Степановъ Гангаевъ, Василій Мухинъ, Гавріилъ Григорьевъ Дерябинъ, Дмитрій Андреевъ Воронинъ, Петръ Константиновъ Улановъ, Иверскаго монастыря живописецъ Астафій, живописецъ Гавріилъ Козловъ (тамъ же № 43 1753 г. л. 3; ср. № 13156). При живописномъ мастерѣ Градици у письма иконъ и у грунтованія и у письма плафона въ аванзалъ были слѣдующіе помощники-живописцы: Дмитрій Андреевъ, Василій Воронинъ, Василій Мухинъ, Естифей Шуровскій, Ѳедоръ Волоховъ, Степанъ Копытовъ, Панкратій Степановъ (тамъ же № 43, 1753 г. л. 57). При живописномъ мастерѣ Перезинотѣ у письма плафона въ „новопостроенной *галлереѣ*" были Борисъ Васильевъ, Гавріилъ Козловъ, Иванъ Васильевъ, Матвѣй Сергѣевъ (тамъ же № 43 1853 г. л. 36). Градици работалъ съ своимъ сыномъ, также художникомъ, въ Царскомъ Селѣ до конца 1755 года, когда они оба были отозваны въ Петербургъ. 18 ноября, читаемъ мы въ одномъ документѣ, „ея императорское величество изволила указать для поспѣшенія къ исправленію машины и декорацій

архитекторъ, Императорской академіи Наукъ профессоръ перспективы" Іосифъ Валеріани написалъ плафонъ въ новый залъ, что между среднимъ домомъ и антикамерами [58]).

3 марта 1753 года государыня приказала золотарному мастеру Лепренцу выписать „изъ за моря" зеркала для внутренняго украшенія новопостроеннаго большого зала.

Въ концѣ марта оберъ-архитекторъ графъ де—Растрелли писалъ: „Сего марта 23 дня ея императорскому величеству, всемилостивѣйшей государынѣ, была представлена мною модель лѣстницы, которую ея императорское величество апробовать соизволила. Въ новый эрмитажъ большого дворца ея величество соизволила сдѣлать столъ для восьми персонъ. Въ правомъ флигелѣ государыня, по желанію дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Ивана Антоновича Черкасова, назначила одинъ покой для убиранія стѣнъ драгоцѣнными камнями, а въ какомъ покоѣ то украшеніе будетъ, также, гдѣ размѣстится сочиненная мною декорація, это указано на планѣ подъ литерами, согласно апробованнымъ уже чертежамъ" [59]).

Въ апрѣлѣ архитекторъ Савва Чевакинскій дѣлаетъ распоряженіе о томъ, чтобы всѣ стѣны въ антикамерахъ были „убраны, согласно утвержденнымъ самою государыней чертежамъ, столярною работой съ рѣзьбою отъ пола до потолока" [60]).

6-го апрѣля Елисавета Петровна приказала прислать для работъ въ Царскосельскомъ дворцѣ всѣхъ художниковъ, которые числились въ градейскихъ полкахъ и на шпалерной мануфактурѣ, и двухъ братьевъ Мину и Ѳедота Колокольниковыхъ. Послѣднему изъ братьевъ пришлось особенно много поработать во дворцѣ [61]).

11-го августа 1753 года баронъ Черкасовъ писалъ бригадиру Григорьеву относительно окраски наружныхъ стѣнъ Царскосельскаго дворца, что государыня приказала окрасить ихъ лазоревой краской [62]). Въ февралѣ 1753 года, уѣзжая въ Москву, оберъ-архитекторъ графъ де-Растрелли, чтобы „не воспослѣдовало какой-либо остановки въ строеніи, далъ чертежи и

къ оперѣ „Александръ въ Индіи", сочиняющейся къ торжеству рожденія ея величества, т. е. къ 18 декабря, въ помощь театральному архитектору и живописцу Валеріани употребить находящагося въ Царскомъ Селѣ у исправленія живописныхъ работъ живописца Градици съ сыномъ; да при томъ же особливо соизволила приказать въ новомъ зимнемъ деревянномъ дворцѣ въ залѣ сдѣлать для театральныхъ дѣйствъ подвижной театръ, чтобъ оный въ томъ залѣ можно ставить и разбирать" (тамъ же. Опись 188. Протоколы Канцеляріи отъ строеній. Книга 394 л. 234, протоколъ № 188).

[58]) Тамъ же. Дѣла Царскосельскіе № 138 1752 г. л. 80.

[59]) Тамъ же № 23 1753 г. л. 1. Здѣсь, очевидно, идетъ рѣчь объ янтарной комнатѣ.

[60]) Тамъ же № 35 1753 г.

[61]) Тамъ же № 23 л. 4. Вслѣдствіе этого приказанія императрицы, въ Царское Село были присланы слѣдующіе живописцы изъ Преображенскаго полка: Дмитрій Сальниковъ, Иванъ Шишмаревъ, Илья Жиреевъ, Николай Морозовъ, Николай Астаповъ, Петръ Никифоровъ, Иванъ Волковъ; изъ Семеновскаго полка капралы—Матвѣй и Иванъ Лыткины, солдаты Филиппъ Яковлевъ, Петръ Куколевъ, изъ Шпалерной мануфактуры—Андрей Соловьевъ и Михаилъ Аѳанасьевъ. (Тамъ же № 23 л. 6). Ѳедотъ Колокольниковъ съ живописцами Борисомъ Еремѣевымъ, Гавріиломъ Дерябинымъ и Михаиломъ Петровымъ „съ товарищами" пишетъ малыя иконы въ комнаты Царскосельскаго дворца,—10 иковъ въ лѣвый флигель, изъ нихъ 2 въ верхній этажъ и 8 въ нижній, 4 въ большой залъ, 23 (9 въ верхній этажъ и 14 въ нижній) въ средній домъ 18, (9+9) въ новые покои и 14 (6 въ верхній этажъ и 8 въ нижній, въ правый флигель. Тамъ же № 115 1753 г. лл. 1—2). Ѳедотъ Колокольниковъ въ новую церковь написалъ золотомъ и красками двѣ хоругви, на одной изъ которыхъ было представлено Воскресеніе Христово и Богоявленіе, на другой Успеніе Богородицы и Рождество Христово. (Тамъ же № 11777 лл. 1, 2, 8, 11, 12 и 20). Кромѣ того, названный живописецъ написалъ 11 десюпортовъ въ комнаты дворца съ слѣдующими сюжетами: 1) Астрономія. 2) Поэзія. 3) Картина скотская. 4) Актеонъ превращенъ Діаною въ оленя за прихоть его къ мыющейся съ охоты съ нимфами. 5) Діана, не хотящая купаться. 6) Піеровы дщери, премѣненныя музами за похвалу. 7) Аполлій въ дикое масличное дерево превращенъ богами. 8) Прокрисса, помирившись, дарила мужа собакою, которую ей дала Діана. 10) Цефалъ ненарочно убилъ свою жену. 11) Цезарь пробуетъ вѣрность жены своея (тамъ же лл. 7, 14, 16, 17, 18, 19). Всѣ эти работы и были освидѣтельствованы „надворнымъ совѣтникомъ и живописнымъ мастеромъ" Вишняковымъ, который оцѣнилъ хоругви въ 200 р., а остальныя картины въ 335 р. Канцелярія отъ строеній выдала, однако, Колокольникову на 45 р. меньше (тамъ же лл. 9—10, 13, 21).

[62]) Вотъ это донесеніе Черкасова: „Сего августа въ 10 день ея императорскому величеству представлены были лазоревыя краски, покрытыя на кирпичѣ, четырехъ нумеровъ для пробы, которою изъ нихъ ея импереторское величество укажетъ красить наружныя стѣны каменнаго строенія въ Царскомъ Селѣ нынѣ строющагося средняго дома и построенныхъ флигелей. Ея императорское величество изъ оныхъ красокъ изволила апробовать краску нумера четвертаго, указала такою краскою и на такой же подмазкѣ съ масломъ, на какой на пробномъ кирпичѣ оная краска положена, оное строеніе красить, не упуская нынѣ удобнаго къ тому времени" (тамъ же № 23 1753 г. л. 29).

наставленія въ Царскомъ Селѣ столярному мастеру Сухому, рѣзному Дункеру и архитектуріи гезелю Неѣлову" [63]).

4 декабря того же года бригадиръ Григорьевъ доносилъ о работахъ по Царскосельскому дворцу: „Въ новопостроенную церковь святые образы всѣ въ нынѣшнемъ мѣсяцѣ будутъ окончены. Во дворцѣ въ среднемъ залѣ и въ новопостроенныхъ до правого флигеля покояхъ штучные полы положены на мѣста, и во всѣхъ комнатахъ производятся столярная и рѣзная работы.—Въ новой галлереѣ плафонъ (кромѣ средины) написанъ и подымается къ потолоку: въ лѣвомъ флигелѣ въ двухъ антикаморахъ плафоны пишутся" [64]).—Комнаты дворца обивались обоями: соломенковыми по зеленой землѣ съ золотыми травами, штофными желтыми, зелеными, пунцовыми, голубыми, малиновыми [65]). Въ нижнемъ этажѣ дворца камнаты обиваются бумажными обоями и краснымъ сукномъ [66]), въ верхнемъ же этажѣ—бѣлымъ штофомъ[67]). Сюда же пошли взятыя отъ графини Анны Карловны Воронцовой „гирлянды" бѣлыя съ фіолетовыми, алыми, голубыми и зелеными большими цвѣточками, бѣлыя же съ разными мелкими цвѣтками, съ городками на одной сторонѣ [68]).

Въ 1755 году императрица Елисавета Петровна приказала украсить зало въ среднемъ домѣ картинами [69]). 6-го апрѣля того же года государыня, одобривъ представленной ей графомъ Растрелли планъ „циркумференціи съ флигелями", приказала разобрать старое зданіе весною же „въ сырое время, чтобы разобранныя строенія и золоченые орнаменты не могли запылиться" [70]). Въ то же время художественныя работы по украшенію „средняго дома" дворца шли своимъ чередомъ [71]).

Въ 1755 же году въ Царскосельскомъ дворцѣ устраивается такъ называемая янтарная комната.

Относительно этой комнаты Георги замѣчаетъ: „Знатная комната обита вмѣсто обоевъ янтарными дощечками и украшена четырьмя досками, на которыхъ изображены пять чувствъ мозаическою работою. Король Прусскій Фридрихъ

[63]) Тамъ же № 115 1748 г. л. 271.

[64]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV № 52 ч. 1—2 л. 470.

[65]) Тамъ же л. 188.

[66]) Тамъ же л. 374.

[67]) Тамъ же.

[68]) Тамъ же л. 500.

[69]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія № 115 1748 года л. 295.

[70]) Тамъ же л. 293.

[71]) Въ 1754—1755 гг. живописный подмастерье Иванъ Бѣльскій пишетъ плафонъ „въ залу, гдѣ парадная лѣстница" (см. общій видъ этой лѣстницы *на страницѣ 282*), а живописный мастеръ Антоній Перезинотъ „переписываетъ въ томъ же залѣ стѣны" и готовитъ плафоны „въ первую отъ галлереи антикамеру, а также и для лѣстницы, коя въ среднемъ домѣ" (тамъ же № 00.273). 28 іюля 1755 года изъ Петергофа (изъ кладовой) были присланы для украшенія комнатъ Царскосельскаго дворца слѣдующія картины, по выбору живописнаго мастера Фанцеля: 1) Лотъ съ двумя дочерьми. 2) Голландскіе люди въ карты играютъ. 3) Мельница съ лѣсомъ и водою. 4) Пѣтухи индійскій и русскій. 5) Горшокъ съ яблоками, морковь и рыба. 6) Филосовъ Діогирсъ. 7—8) Книги. 9) Гишпанскіе мужчины за столомъ сидятъ. 10) Ландшафтъ съ лошадьми. 11, 21 и 22) Торгъ морской съ кораблями. 12) Море большое съ кораблями. 13) Временность вѣка. 14) Гисторическая картина въ десяти лицахъ, на одной собаки. 15) Большой ландшафтъ съ людьми и лѣсомъ. 16) Картина большая въ четырехъ лицахъ, женщина представляетъ любовь. 17) Въ двухъ лицахъ старость и младость. 18) Флотъ съ большимъ голландскимъ кораблемъ, съ моремъ. 19 и 24) Картины круглыя Іеронимъ. (№ 23) и Марія Магдалина (№ 24). 25) Корабль Госритъ. 26) Голландская Картина—торгъ свинячій. Картины вѣдомства кабинета ея величества, также отосланныя въ Царское Село: 27) Большая — Каинъ и Авель. 28) Овидическая исторія Апалъ (тамъ же № 27 1752 г. лл. 36 и 38). Въ 1754—1758 гг. во дворцѣ происходятъ слѣдующія художественныя работы. Живописецъ Алексѣй Бѣльскій пишетъ въ дворцовые покои картины надъ зеркалами, живописный мастеръ Перезинотъ—плафоны въ антикамеры, „что промежъ лѣваго флигеля и зала, гдѣ парадная лѣстница", живописный мастеръ Петръ Градици плафонъ въ залѣ, „что между правымъ флигелемъ и среднимъ домомъ", живописный подмастерье Иванъ Бѣльскій, пишетъ плафонъ въ третью антикамеру отъ парадной лѣстницы, дописываетъ плафонъ „въ третью отъ церкви антикамеру" и поддуги у плафона въ картинномъ залѣ, живописный мастеръ Девельи пишетъ китайскій плафонъ въ залѣ средняго дома. — „По требованію живописнаго мастера Девельи, читаемъ мы въ одномъ документѣ, сшито было платье на сдѣланнаго изъ дерева грыдермана для скопированія съ него на плафонѣ въ среднемъ домѣ, въ покоѣ, который убранъ китайскимъ манеромъ. На платье употребленъ былъ стамедъ зеленый, алый и голубой". Одинъ плафонъ былъ взятъ изъ Петербургскаго деревяннаго зимняго дворца и, по исправленіи его Иваномъ Бѣльскимъ, помѣщенъ въ одной изъ комнатъ Царскосельскаго дворца (тамъ же № 343 1754 г. лл. 6, 8, 9, 17, 25, 54, 62, 67, 75, 79, 85, 90 и 115). — Столярнаго дѣла мастеръ Григорій Курицынъ съ охтенскими цеховыми столярами, подъ руководствомъ столярнаго же мастера Сухого, въ средній домъ въ залъ, куда приготовлялся столярный стѣнной приборъ китайской работы подъ фарфоровую посуду, дѣлали подъ рѣзьбу 24 термуса, десюпорты надъ че-

Вильгельмъ Первый подарилъ императрицѣ Аннѣ Іоановнѣ сіи янтарныя дощечки, а императрица ему обратно 80 большихъ рекрутъ“ [72]).

Однако, это свѣдѣніе, сообщенное академикомъ Георги, невѣрно, — янтарная комната, какъ видно по найденнымъ г. К. Щученко документамъ Главнаго Московскаго Архива Министерства Иностранныхъ дѣлъ, была прислана прусскимъ королемъ императору Петру І-му 13-го января 1717 года [73]).

7-го января 1717 года императоръ Петръ І-й писалъ изъ Амстердама Бестужеву въ Курляндію: „Monsieur“. Когда присланъ будетъ въ Мемель изъ Берлина отъ графа Александра Головкина кабинетъ янтарный (который подарилъ намъ королевское величество Прусской) и оный въ Мемелѣ пріими и отправь немедленно чрезъ Курляндію на курляндскихъ подводахъ до Риги съ береженіемъ съ тѣмъ же посланнымъ, который вамъ сей нашъ указъ объявитъ, и придайте ему до Риги въ конвой одного ундеръ-офицера съ нѣсколькими драгунами; такожъ дайте тому посланному въ дорогу до Риги на пищу денегъ, дабы онъ былъ доволенъ, и, ежели будетъ требовать подъ тотъ кабинетъ саней, и оныя ему дайте“. Въ Московскомъ Главномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ въ „дѣлѣ о присылкѣ отъ прусскаго короля въ даръ къ государю Петру І янтарнаго кабинета“ находимъ, между прочимъ, особенно интересную для насъ опись (на нѣмецкомъ языкѣ) янтарныхъ досокъ и имя французскаго мастера, дѣлавшаго ихъ въ Данцигѣ [74]) „Что касается, говоритъ г. К. Щученко [75]), до увѣренія Георги относительно того, будто король прусскій Фридрихъ Вильгельмъ получилъ (во всякомъ случаѣ, не отъ императрицы Анны Іоановны) въ подарокъ, въ обмѣнъ за янтарныя дощечки, 80 большихъ рекрутъ, то хотя въ Московскомъ Главномъ Архивѣ и находится дѣло объ отправленіи Петромъ Великимъ къ сему королю съ камеръ-юнкеромъ Толстымъ, въ іюлѣ мѣсяцѣ 1718 года, не 80-ти, а 55-ти *самыхъ великорослыхъ солдатъ*: однакожъ, за отсутствіемъ въ семъ дѣлѣ какихъ-либо опредѣленныхъ указаній, остается догадываться, что эта посылка великановъ служила выраженіемъ признательности россійскаго монарха его союзнику за присылку янтарной комнаты.

Первоначально камора устроена была въ зимнемъ дворцѣ въ Петербургѣ. До перенесенія въ Царское Село янтарный кабинетъ былъ нѣсколько разъ исправляемъ. Въ 1743 году на лавинскихъ заводахъ для янтарнаго кабинета дѣлаются 52 зеркальныхъ пилястры „безъ фацетовъ“ по проэкту Растрелли [76]). Въ 1749,

---

тырьмя дверями, жерандоны и панели, десять большихъ и восемь среднихъ вязокъ, въ которыхъ вставлены были по двѣ и по три китайскихъ доски, надъ этими досками десять липовыхъ щитовъ, послѣдніе расписаны китайскою живописью. На поперечныхъ стѣнахъ зала устроены были надъ зеркалами четыре вязки съ китайскими досками и живописью; карнизъ у большихъ щитовъ былъ также китайскій (тамъ же № 15602 л. 1). — Лаконаго и золотарнаго дѣла подмастерье Андрей Ширмановъ исполняетъ лаковую работу въ среднемъ домѣ дворца въ верхнемъ этажѣ во второмъ лаковомъ покоѣ „китайскимъ манеромъ“ и дѣлаетъ вновь нѣсколько штукъ „китайскимъ же заморскимъ манеромъ“. Здѣсь же работаютъ золотарные ученики, прежде бывшіе у „исправленія китайской работы въ среднемъ залѣ чернаго убора“, Гарасимъ Воробьевъ, Якимъ Гарасимовъ, Петръ Ивановъ, Василій Колмогоровъ, Степанъ Селивановъ. (Тамъ же о.3397).

[72]) Описаніе С.-Петербурга и достопамятностей въ окрестностяхъ онаго. Сочиненіе І. І. Георги. С.-Петербургъ, 1794 года § 1071 стр. 680.

[73]) Янтарная комната Царскосельскаго дворца. М. 1877 г.

[74]) „Роспись, читаемъ мы, янтарной каморы, которую его королевское величество прусское его царскому величеству презентовать изволилъ, и которая состоитъ въ слѣдующихъ штукахъ: 1) Двѣ большія стѣнныя штуки, въ которыхъ двои рамы съ зеркалами. 2) Двѣ таковыя же штуки, при которыхъ токмо одна поуже рамы. 3) Четыре таковыя же стѣнныя штуки, немного поуже, и каждая съ отдѣльными зеркалами. 4) Два крыла пошире и еще два немного поуже; сіи 12 штукъ всѣ равной вышины. 5) Десять особливыхъ панельныхъ штукъ равной вышины, но разной ширины. Всѣ сполна. 6) Еще къ тому приданы слѣдующія штуки, которыя также употреблены быть могутъ: четырехугольная доска, обложенная янтаремъ, изготовленный щитъ съ больвою главой, три изготовленныя большія головы на деревѣ, семь малыхъ головъ, четырнадцать изготовленныхъ тюльпановъ, двѣнадцать изготовленныхъ розъ, три штуки съ раковинами, двои изготовленные гзимзы (Zwey fertige Gesimse), двѣ малыя наугольныя штуки, маленькая долговатая доска съ двумя шурупами, четыре маленькія янтаремъ обложенныя доски, двадцать три маленькія доски, которыя еще къ одному крылу чистаго янтаря, которыя въ ста семи малыхъ штукахъ состоятъ“. „Мастеръ, говорится въ другомъ мѣстѣ документа, который сей янтарный кабинетъ изготовилъ, называется Гофринъ Тусо, а живетъ въ Гданскѣ“.

[75]) К. Щученко. Янтарная комната Царскосельскаго дворца стр. 7.

[76]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Прото-

1751 и 1754 годахъ „штукатурнаго дѣла мастеръ“ Александръ Мартелли чинитъ янтарный кабинетъ, при чемъ янтарь употребляетъ по приказанію Канцеляріи отъ строеній „съ крайнимъ береженіемъ безъ излишества“ [77]).

О перенесеніи янтарной комнаты въ Царское Село намъ удалось найти слѣдующее интересное свѣдѣніе въ протоколахъ Канцеляріи отъ строеній: „11-го іюля 1755 года оберъ-архитекторъ графъ де-Растрелли, прибывъ изъ Села Царскаго, объявилъ генералъ лейтенанту Фермору именной изустной указъ государыни, чтобы изъ зимняго дома янтарный кабинетъ чрезъ тѣхъ мастеровъ, которые его поставили въ парадную комнату, бережно разобрать и отправить въ Царское Село на рукахъ рабочихъ“. Канцелярія отъ строеній приказала мастеру Мартелли собрать кабинетъ въ ящики и отправить въ Царское Село [78]). 1-го августа того же года янтарная камора уже въ Царскомъ Селѣ и устраивается на мѣсто.

На двухъ янтарныхъ дощечкахъ въ янтарномъ кабинетѣ Большого Царскосельскаго дворца мы нашли двѣ слѣдующія надписи,—на одной: „Anno 1709“, на другой „Anno 1760.“—Общій видъ этой интересной комнаты былъ уже воспроизведенъ на страницахъ „Художественныхъ Сокровищъ Россіи“.

Въ 1756 году при „циркумференціи“ большого дворца были сломаны старые корпусы, [79]) и строится каменная галлерея между среднимъ домомъ и правымъ флигелемъ [80]).

Императрица Елизавета Петровна нерѣдко посѣщала Царское Село. Въ камеръ-фурьерскихъ журналахъ отмѣчены слѣдующія ея посѣщенія.—Вскорѣ послѣ своего восшествія на престолъ (25-го ноября 1741 года), именно 18 января 1742 года, Елизавета Петровна „по утру въ девятомъ часу изволила путь воспріять въ дворцовое свое село Сарское, которое по подписаннымъ верстовымъ отъ Фонтанной рѣки столбамъ разстояніямъ имѣется въ 21-ой верстѣ. По той дорогѣ имѣются деревни, а именно, — въ 14-ти верстахъ именуемое Пулки, отъ оной въ пяти Кузьминское. Во время прибытія ея императорскаго величества въ томъ Царскомъ селѣ стрѣляли изъ имѣющихся тамъ пушекъ, сперва 31-нъ разъ, а потомъ, какъ изволила сѣсть кушать за столъ, стрѣляли же неоднократно. Потомъ въ восьмомъ часу въ вечеру изволила быть въ хоромахъ, кои въ огородѣ и называются трактиръ, гдѣ была прежде мыльня, и тутъ изволила забавляться до 10-го часа, а потомъ въ палатахъ, куда прежде пріѣхали, немного позабавясь, тутъ ночевать“. На слѣдующій день въ седьмомъ часу утра государыня съ придворными кавалерами и нѣкоторыми лейбъ-кампанцами гуляла и выѣзжала на охоту. Вернулась она въ полдень. Послѣ обѣда былъ балъ, „танцовали, пѣли и играли въ карты“. 20-го января также въ 7-мъ часу утра Елизавета Петровна отправилась на охоту. Вернувшись въ Царское въ 11-мъ часу, она была въ каменной Знаменской Царскосельской церкви воспріемницей „тремъ персіанамъ и двумъ туркамъ“.—Заѣзжала императрица въ Царское Село и 22-го февраля, на пути въ Москву.

29 іюля въ Царскомъ Селѣ Елисавета Петровна „по полудни въ 6-мъ часу изволила шествіе имѣть съ птичьею охотою около звѣринца и скрозь звѣринца, откуда возвратиться во дворецъ изволила по полудни же въ 8-мъ часу“. 10 сентября „во ономъ же Царскомъ Селѣ, во дворцѣ въ залѣ, при поставленномъ столѣ на 12 штукахъ, при обѣденномъ кушаньѣ имѣлось трактованіе обрѣтающихся во ономъ селѣ при работахъ Невскаго и Кабардинскаго пѣхотныхъ полковъ штабъ и оберъ-офицеровъ, при которомъ столѣ изволила присутствовать ея императорское величество съ генералитетомъ и бывшими при свитѣ придворными кавалерами, такожъ и статсъ-дамами и дамами. Во время того кушанья при питіи за здравіе имѣлась пальба изъ пушекъ. По окончаніи кушанья по полудни въ 4-мъ часу ея императорское величество

колы Канцеляріи отъ строеній. Опись 188. Книга № 242 лл. 139 об. и 140 об.; № 231 л. 208; № 232 лл. 31—32, 167—168.

[77]) Тамъ же № 31. л. 73; № 333 л. 118; № 371 л. 78. Цѣны на янтарь въ 1754 году были слѣдующія. „Если въ фунтѣ двѣ штуки, то онъ стоитъ 70 гульденовъ; если 3, то 60 гульд.; если 4, то 50; 6—40 г.; 10—36 г.; 12—33 г.; 16—24 г; 20 или 30—18 гульденовъ. Цвѣтъ янтаря двухъ сортовъ, перваго сорта называется кометъ, второго — свѣтлый“. (Тамъ же № 371 л. 78).

[78]) Тамъ же. Книга 390 л. 20, протоколъ № 153; ср. № 207 л. 264. Впослѣдствіи въ янтарной комнатѣ Царскосельскаго дворца происходили нѣкоторыя исправленія. Такъ, въ 1763 г. здѣсь работаютъ присланные сюда Канцеляріей отъ строеній „янтарнаго дѣла мастера Фридрихъ Рогенбурсъ, Клеменсъ Фриде, Яганъ Велпендорфъ, подмастерье Гендрикъ Вильгельмъ, Фриде и Иванъ Рогенбукъ“. (Тамъ же № 499 протоколъ 74).

[79]) Тамъ же № 148 л. 04.

[80]) Тамъ же л. 213.

изволила шествіе имѣть изъ Села Царскаго и въ церкви Николая Чудотворца, которая въ ономъ селѣ, изволила слушать вечерню. По окончаніи вечерни изволила слѣдовать въ путь въ каретахъ". 9—10 декабря Государыня въ Царскомъ Селѣ ѣздила „на чучелы".—26-го декабря по полудни въ 1-мъ часу ея императорское величество изволила шествовать изъ новаго зимняго дома въ Царское Село и обѣденное кушанье кушать въ томъ селѣ. Въ присутствіе ея императорскаго величества въ томъ селѣ на новосдѣланномъ въ покояхъ маломъ театрѣ представлены были двѣ русскія трагедіи—первая 28-го, вторая 29 чиселъ, кадетами".

1-го августа 1755 года императрица Елизавета Петровна обѣдню слушала „въ комнатной церкви, и водоосвященіе было въ оной же церкви, а на Іордани водоосвященія не было за случившеюся тогда непогодою".—22-го числа того же мѣсяца въ Селѣ Царскомъ, по высочайшему ея императорскаго величества повелѣнію, былъ англійскій посолъ, съ которымъ былъ польскій графъ господинъ Понятовскій, россійскіе вице-канцлеръ графъ Михаилъ Ларіоновичъ Воронцовъ и князь Борисъ Григорьевичъ Юсуповъ, съ супругами, который пріѣхалъ по утру въ 12-мъ часу и въ началѣ пріѣзда смотрѣлъ новыхъ покоевъ въ верхнемъ апартаментѣ и ѣздилъ на шлюпкѣ на прудъ, въ галлерею и оттуда въ эрмитажъ, гдѣ было обѣденное кушанье. Столъ состоялъ въ трехъ перемѣнахъ съ десертомъ. Ея императорское величество обѣденное кушанье изволила кушать во внутреннихъ своихъ покояхъ. И послѣ обѣденнаго кушанья изволила поѣхать на поле со псовой охотой, а на Пулковской горѣ поставлены были шатры, куда ея императорское величество съ охоты прибыть изволила, также и вышеписанный посолъ и графъ Понятовскій приглашены были. И на оной горѣ въ шатрахъ, въ присутствіи ея императорскаго величества, былъ вечерній столъ. И послѣ вечерняго кушанья ея императорское величество изволила возвратиться въ Село Царское, а посолъ отправленъ возвратно въ Петербургъ".—Въ слѣдующемъ году Елисавета Петровна провела въ Царскомъ Селѣ также не мало дней.—9-го іюля вечеромъ на сдѣланномъ въ домѣ конференціи театрѣ, въ присутствіи ея императорскаго величества, отправлялась французская комедія. 30-го іюля, во вторникъ, въ Селѣ Царскомъ освящена церьковь Воскресенія Христова; а порядокъ онаго освященія былъ слѣдующій: 29-го числа, къ вечеру, изъ С.-Петербурга въ Село Царское пріѣхалъ преосвященный архіерей С.-Петербургскій Сильвестръ съ архимандритомъ Софроніемъ Богоявленскаго Костромскаго монастыря. 30-го дня, по утру, сперва начался благовѣстъ и во оной церкви водоосвященіе; потомъ ея императорское величество, въ препровожденіи всѣхъ находящихся здѣсь кавалеровъ и дамъ, изъ своихъ покоевъ изволила слѣдовать въ церковь, и по прибытіи помянутый преосвященный съ соборомъ началъ отправлять освященіе церкви; по окончаніи освященія была пальба изъ 51 пушки, потомъ началась литургія и молебенъ; при окончаніи литургіи сказана была отъ его преосвященства проповѣдь. По окончаніи всей службы ея величество изволила со всѣми знатными персонами пройти въ свои покой и въ верхнемъ апартаментѣ, въ новомъ большомъ залѣ, съ помянутыми духовными и знатными, всего въ 40 персонахъ, изволила кушать обѣденное кушанье; а какъ кушали за высокія здоровья, происходила пальба изъ пушекъ. А какъ тотъ столъ стоялъ, и кто въ которомъ мѣстѣ сидѣлъ, приложенъ рисунокъ".—1-го августа, въ присутствіи государыни, въ придворной церкви литургію совершалъ, преосвященный архіерей Сильвестръ С.-Петербургскій; послѣ сего духовною церемоніею пошли на Іордань, которая сдѣлана была въ верхнемъ саду на прудѣ, и тамъ, въ присутствіи ея величества, его преосвященство отправлялъ водоосвященіе; и при погруженіи креста выпалено изъ 51 пушки. Обѣденный ея величество — столъ изволила имѣть во внутреннихъ своихъ покояхъ, а кавалеры и дамы кушали въ томъ залѣ, въ которомъ всегда столъ бываетъ; духовныхъ же персонъ его высокопревосходительство господинъ оберъ-маршалъ и кавалеръ Дмитрій Андреевичъ Шепелевъ трактовалъ въ Эрмитажѣ". Въ 1757-мъ году Елисавета Петровна снова вдоволь пожила въ Царскомъ Селѣ.

„6-го іюля, въ воскресенье, императрица Елисавета литургію слушала въ комнатной церкви. Въ этотъ же день прибылъ отъ арміи маіоръ Романіусъ, который привезъ ключи и знамена города Мемеля; по этому случаю послѣ обѣдни въ придворной церкви, въ присутствіи императрицы. былъ отслуженъ благодарственный молебенъ, при пушечной пальбѣ.— За обѣдомъ, состоявшимся въ картинномъ залѣ,—когда „кушали про высокія

здоровья.—палили изъ пушекъ. — 17-го августа, въ воскресенье, въ Царскомъ Селѣ, ея императорское величество, отслушавъ въ комнатной церкви литургію, изволила прибыть въ большую придворную церковь со всѣми случившимися тогда обоего пола знатными персонами, гдѣ объявленъ и прочитанъ секретаремъ конференціи Волковымъ манифестъ, какакіе случаи побудили ея императорское величество подать высокимъ своимъ союзникамъ помощь и учинить во областяхъ короля прусскаго диверсію и принять въ войнѣ участіе. По прочтеніи отправляемо было съ колѣнопреклоненіемъ молебное пѣніе о прошеніи отъ Всевышняго благословенія оружію ея императорскаго величества".

21-го августа 1758 года „Турецкій посланникъ, по отъѣздѣ изъ Петербурга въ свое отечество, по высочайшему ея императорскаго величества повелѣнію заѣхалъ со всею свитою въ Село Царское, гдѣ ему отведена была квартира въ покояхъ лѣваго флигеля, противъ самой средины дворца.—Трактованъ онъ былъ со всею свитою вечернимъ и обѣденнымъ столомъ; во дворцѣ водимъ по всѣмъ покоямъ и въ эрмитажъ, возимъ на островъ, на гору и въ звѣринецъ, для показанія въ покояхъ любопытства достойнаго украшенія и прочихъ рѣдкостей, гдѣ, побывъ полтора дня, 25-го сего мѣсяца отъѣхалъ прямо въ Турцію".

Въ 1759, 1760 и 1761 годахъ государыня провела въ Царскомъ Селѣ по нѣскольку дней.

Въ февралѣ 1762-го года въ Царскомъ Селѣ идутъ приготовленія къ пріѣзду императора Петра III-го. Инженеръ-капитанъ Андрей Григорьевъ устраиваетъ при дворцѣ ледяную иллюминацію или ледяной фейерверкъ, на большой галлереѣ и въ китайскомъ залѣ потолоки обиваются войлоками; разставлено было 900 плошекъ съ саломъ, часть ихъ помѣщена на крыльцахъ для ношенія во время присутствія государя въ Царскосельскомъ дворцѣ въ ночное время [81]). Петръ III приказалъ къ 10-му февраля, по случаю имѣющаго быть его пріѣзда въ Царское Село, топить во дворцѣ верхніе покои, кромѣ большой галлереи, китайскаго зала и янтарной комнаты, а чтобы галлерея, китайскій залъ и янтарная комната, гдѣ нѣтъ печей, были теплыми, слѣдуетъ потолоки ихъ устлать въ два войлока и нагрѣвать водкой и виномъ [82]).

(Продолженіе слѣдуетъ).

Александръ Успенскій.



[81]) Московское отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. 0.5.432. 8 II.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ, ПОСТРОЕННЫЙ 1744—1797.
LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.



ФАСАДЪ ДВОРЦА СО СТОРОНЫ ДВОРА. LA FAÇADE PRINCIPALE, VUE DE LA COUR.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.



АГАТОВЫЯ КОМНАТЫ НАДЪ ХОЛОДНЫМИ БАНЯМИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II.

LE BAIN FROID DE L'IMPERATRICE CATHERINE II, BATI PAR CHARLES CAMERON.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

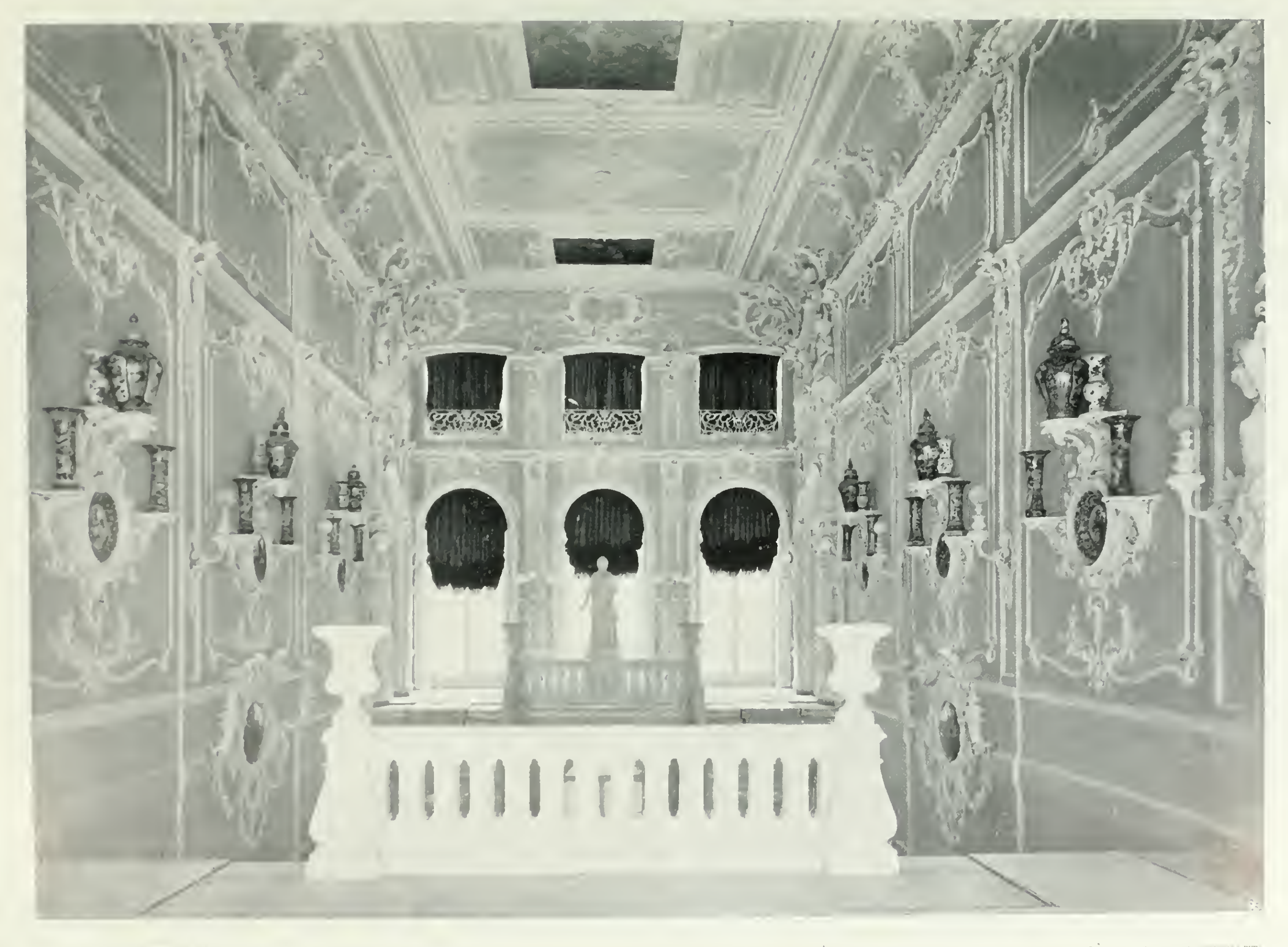
LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SELO.

ЛѢСТНИЦА ГЕРКУЛЕСА ВЕДУЩАЯ КЪ КАМЕРОНОВОЙ ГАЛЛЕРЕѢ.

L'ESCALIER D'HERCULE DE «LA GALERIE DE CHARLES CAMERON».

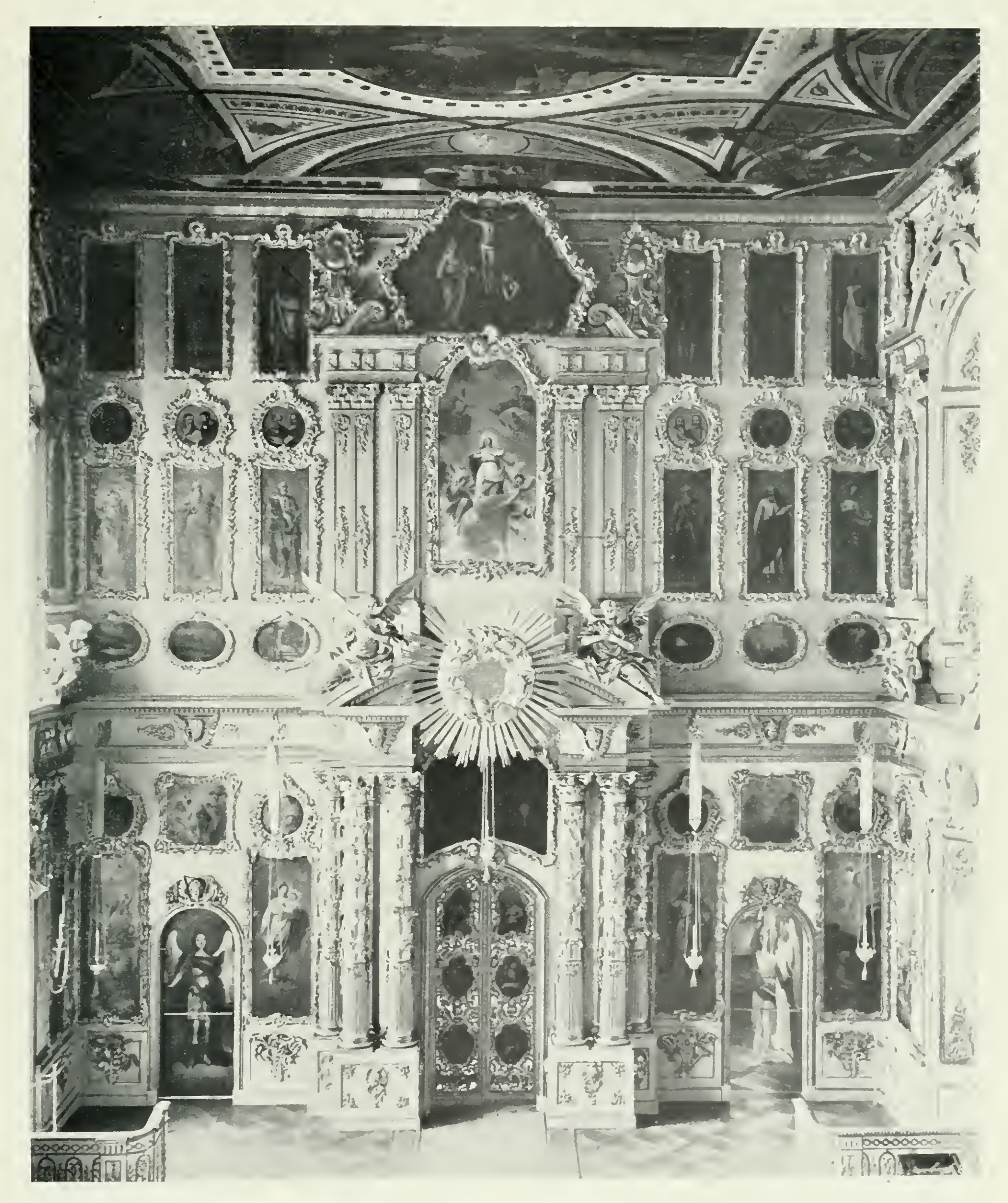
БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.

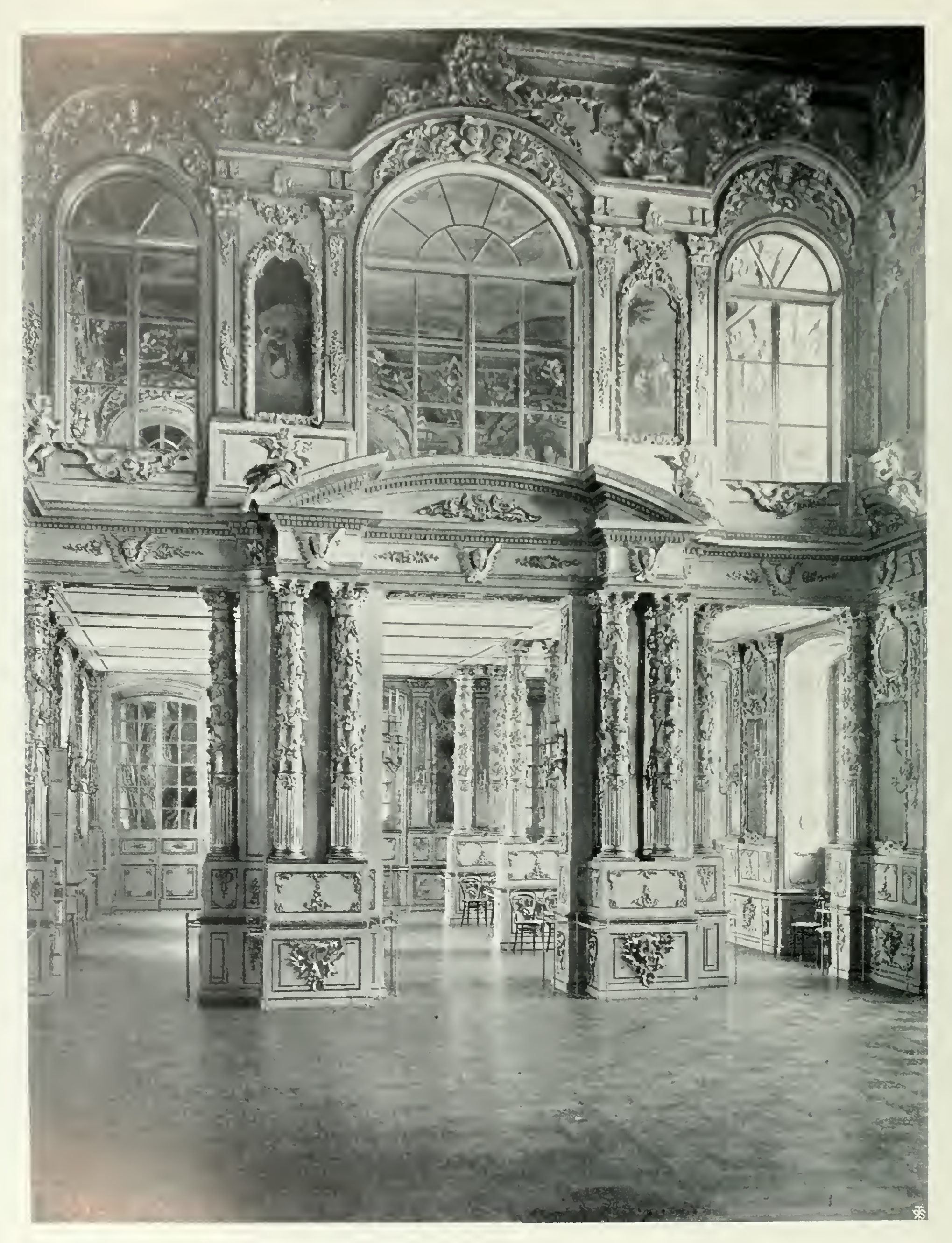


ПАРАДНАЯ ЛѢСТНИЦА, ПЕРЕСТРОЕННАЯ АРХИТЕКТОРОМЪ МОНИГЕТТИ.

L'ESCALIER DE PARADE, RESTAURÉ PAR L'ARCHITECTE MONIGHETTI.



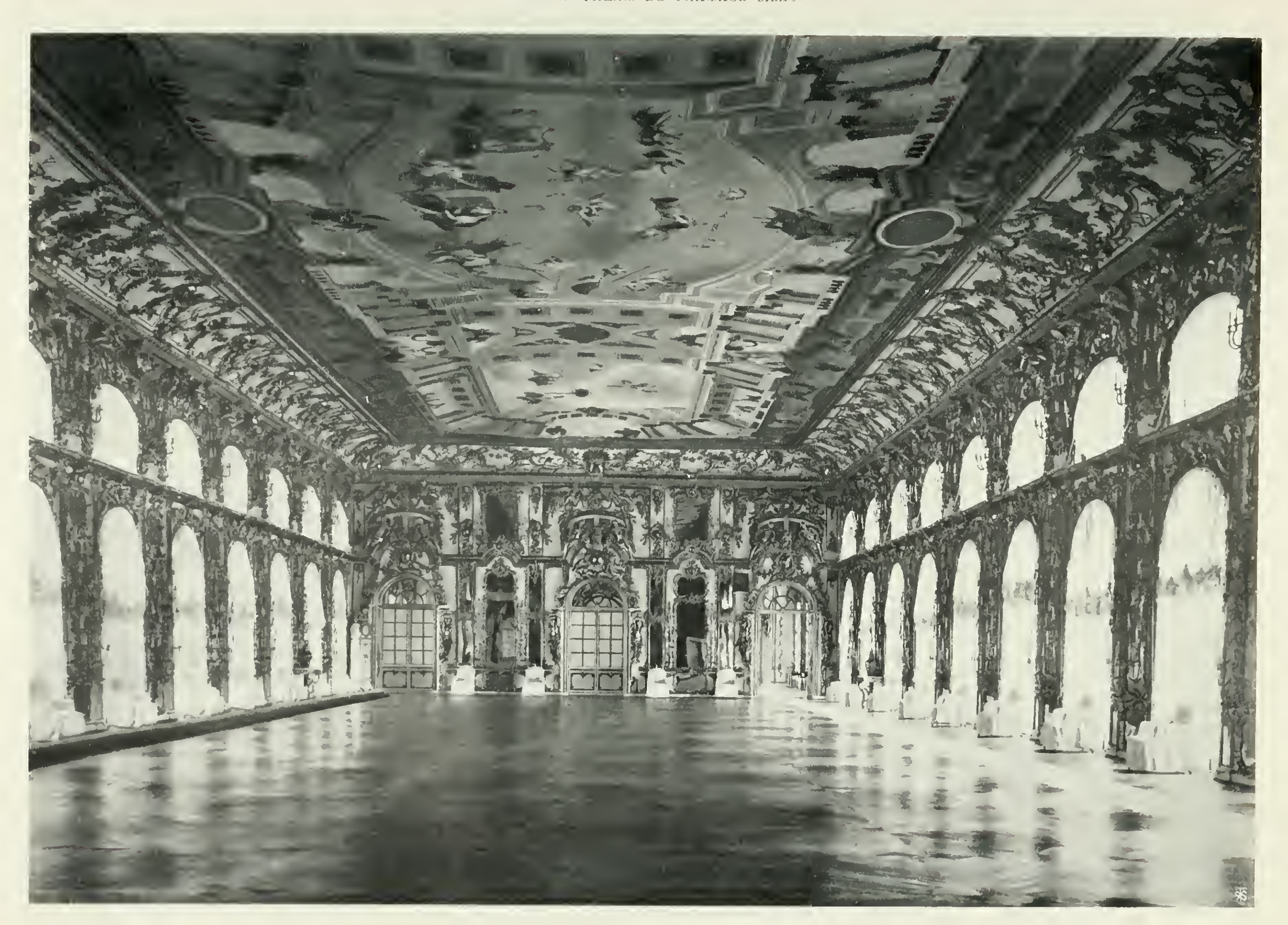
ИКОНОСТАСЪ ДВОРЦОВОЙ ЦЕРКВИ. — L'ICONOSTASE DANS L'ÉGLISE DU PALAIS.



Церковь. Видъ на хоры съ иконостаса. L'ÉGLISE DU PALAIS. VUE DE L'AUTEL.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

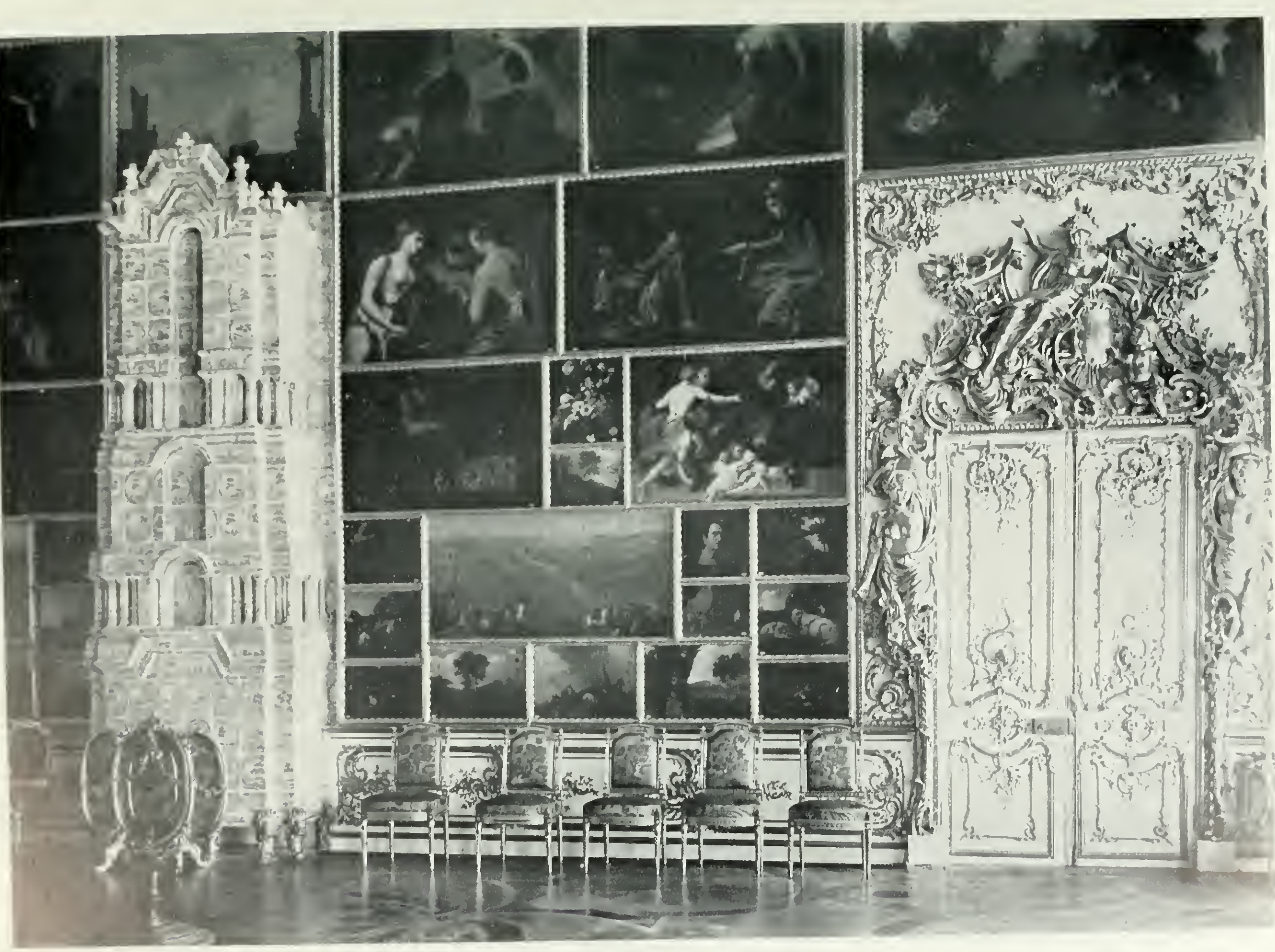
LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.



ПАРАДНЫЙ ЗАЛЪ. — LA SALLE DE PARADE.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

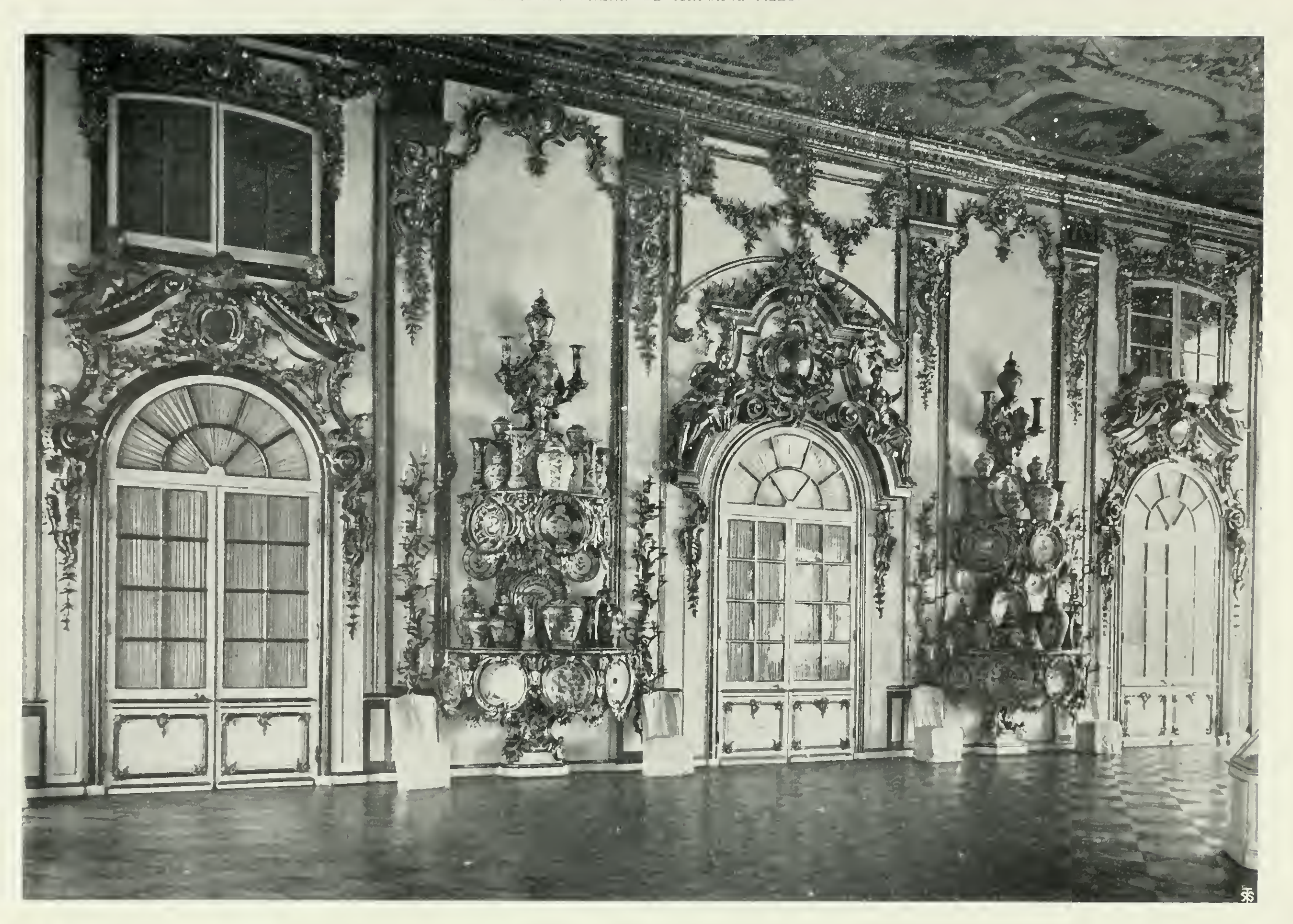
LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.



КАРТИННАЯ ЗАЛА — LA PINACOTHÈQUE

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.



ПЕРВАЯ АНТИКАМЕРА.

LA PREMIÈRE ANTICHAMBRE.



LA SALLE À COUPOLE.

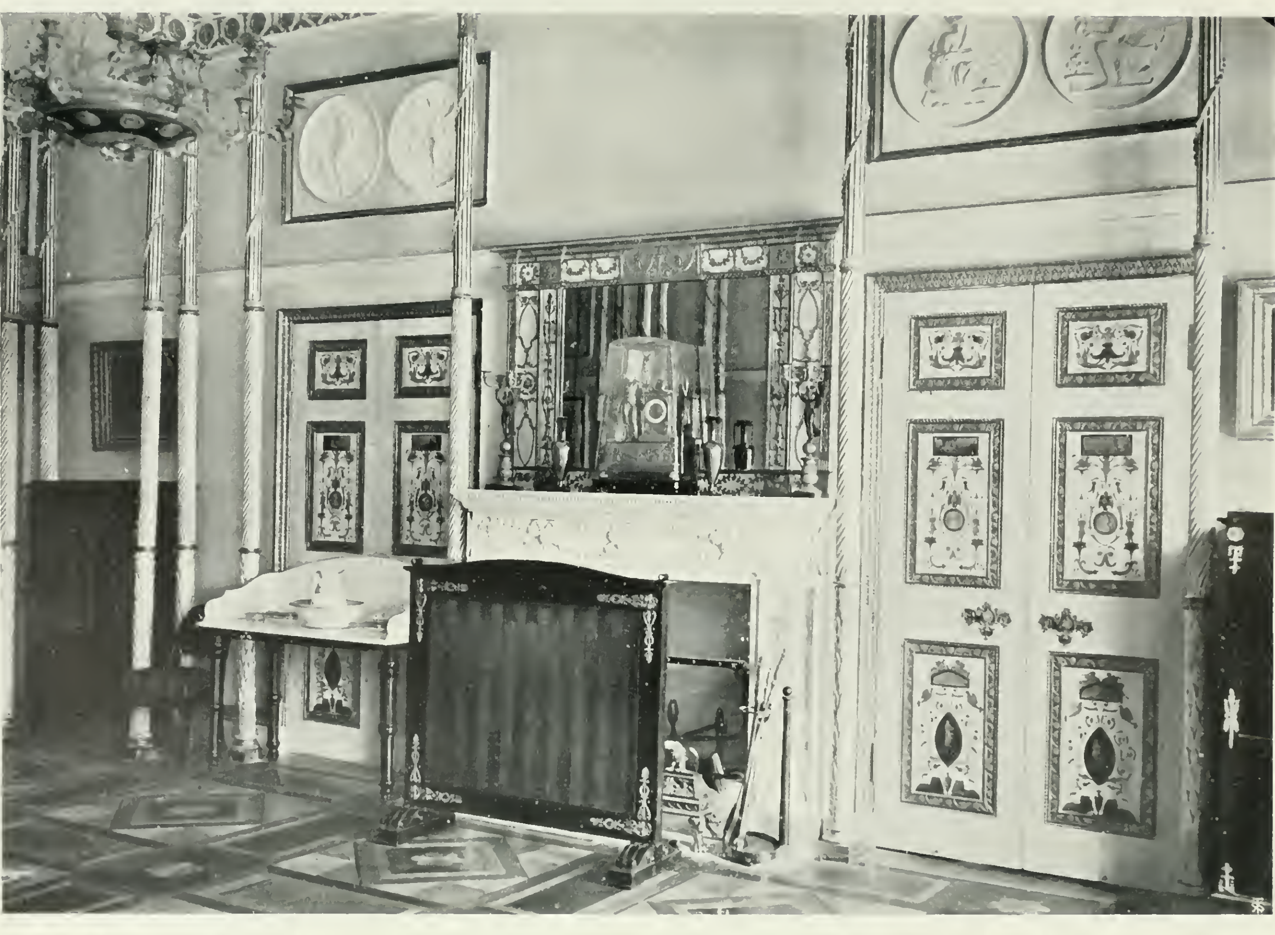


БУДУАРЪ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. BOUDOIR DE L'IMPERATRICE CATHERINE II.



[illegible] ЕКАТЕРИНЫ II.

CABINET DE L'IMPERATRICE CATHERINE II, ORNE DE MIROIRS.



СПАЛЬНЯ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСѢЕВНЫ.

LA CHAMBRE À COUCHER DE L'IMPÉRATRICE ÉLISAVETH ALEXEIEVNA.



БУДУАРЪ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСѢЕВНЫ. BOUDOIR DE L'IMPERATRICE ELISABETH ALEXEIEVNA.



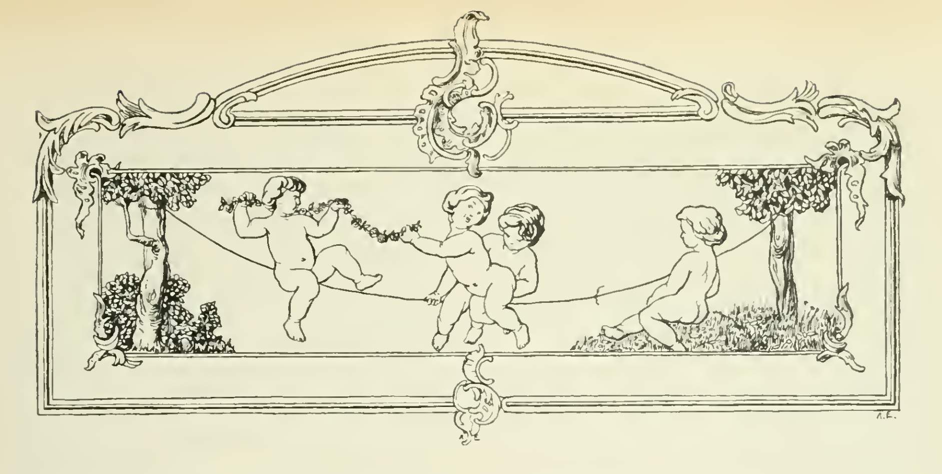
КАБИНЕТЪ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСѢЕВНЫ. ФРЕСКА НАДЪ ЗЕРКАЛОМЪ.

CABINET DE L'IMPÉRATRICE ELISABETH ALEXEIEVNA. DETAIL.

БОЛЬШОЙ ЦАРСКОСЕЛЬСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

LE GRAND PALAIS DE TSARSKOE SIELO.

СТОЛОВАЯ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСѢЕВНЫ. — LA SALLE À MANGER DE L'IMPÉRATRICE ELISABETH ALEXÉIEVNA.



Le Grand Palais Jmpérial à Tsarskoë Selo.



A NÉCESSITÉ de soumettre l'histoire des environs de St.-Pétersbourg à une étude scientifique a été reconnue depuis longtemps. Le général Zaharjewsky, chef des administrations des palais, proposa le 10 août 1857 au comte Adlerberg, ministre de la Cour Impériale, d'attacher à la chancellerie de la direction des palais une section temporaire de statistique, chargée de recueillir dans les archives des palais tous les matériaux pouvant jeter de la lumière sur le passé de Tsarskoë, de Péterhof et de Gatchina, sur leur histoire, sur la vie qui y fut menée ainsi que sur les travaux que les Souverains, les savants et les artistes ont voué aux localités en question. Cette proposition ne fut pas acceptée alors, mais l'autorisation d'examiner les archives des palais fut donnée aux fonctionnaires de la direction des palais qui auraient voulu en profiter. Cependant il ne se trouva personne qui exprimât ce désir.

La notice que voici est basée sur les documents trouvés dans les archives des Ministères de la Cour et dans ceux du Ministère des affaires étrangères et de la direction du Palais de Tsarskoë; elle donne des informations sur les changements que l'aspect extérieur et la décoration intérieure du Grand Palais ont subis, sur la personnalité des architectes, des sculpteurs et des artistes qui y ont travaillé. Ces données peuvent être utiles à tous ceux qui admireront ce monument magnifique de l'art architectural du XVIII-me siècle.

CHAPITRE I.

Le grand Palais de Tsarskoë fut fondé en 1718, lorsque l'architecte Braunstein y construisit un édifice à deux étages, comprenant en tout 16 appartements et l'église. L'édifice avait 15 sagènes de longueur et 9 de largeur. Il fut achevé en 1724.

Avant l'inauguration de l'église de l'Annonciation à Tsarskoë on envoya de St.-Pétersbourg pour la décoration des appartements du palais des glaces, des tapisseries et quelques portraits.

L'empereur Pierre I venait parfois à Tsarskoë, dans la villa de son épouse Catherine Alexéïewna, mais il se rendait plus souvent à Péterhof et à Strelna. Ce fut le 9 août 1724, un dimanche, qu'eut lieu l'inauguration de l'église; il y eut ensuite un dîner auquel tous les ministres et les membres du synode assistèrent. Le 10 au soir Leurs Majestés furent de retour à St.-Pétersbourg.

En 1728 Tsarskoë fut donné à la Césarewna Elisabeth Pétrowna. La Césarewna aimait les oiseaux et en avait jusque dans sa chambre, où elle aimait aussi à avoir une herbe qui sentait les concombres. Elle s'occupait elle-même de l'administration de son palais et donnait des ordres par rapport aux réparations à effectuer, et dans ce but elle faisait venir de St.-Pétersbourg des architectes, des sculpteurs,

des doreurs et d'autres artisans. Elle persévéra dans cette voie lorsqu'elle fut devenue Impératrice, et c'est ainsi que le modeste palais de Pierre le Grand devint cette oeuvre fantasque et luxueuse, ce deuxième Versailles.

En 1744 l'Impératrice y envoya des tapis pris dans les biens confisqués de Golowkine, de Loewenwold et de Mengden; l'annee suivante deux appartements furent tapisses avec des etoffes jaunes, bordees de passements en argent.

En 1744 le paysan Kroutow, sous la direction de l'architecte Tresini, construisit des deux côtés de l'édifice des ailes à deux étages; chaque aile était longue de $14^1/_2$ sagènes, large de $3^1/_2$. En 1745 le peintre Caravaque envoit plusieurs peintres russes à Tsarskoë pour la décoration des plafonds. Cette même année on y installe la galerie de tableaux, pour laquelle le peintre Goot avait acquis à Prague et en Bohème 115 tableaux rares, payés 12.000 roubles, dont Goot lui-même nous a laissé l'inventaire. On y exécute en même temps des ouvrages de menuiserie, de sculpture et de peinture. On fait venir des glaces et des tapisseries de la maison de Munnich, de Vassily-Ostrow.

Un ordre Impérial du 17 avril 1747 parle de la grille et de la porte cochère, qui devaient être exésutées en fer par un certain Cordoni, d'après les dessins de l'architecte Tchéwakinsky; ce magnifique ouvrage a cependant été fait d'après les dessins dé Rastrelli, ainsi que nous le lisons dans une lettre de cet architecte, datée du 21 février 1749. Cordoni exécuta l'ouvrage avec des matériaux qui lui furent fournis et avec l'aide d'ouvriers de la couronne; il reçut en paiement 1.800 roubles.

Le 17 avril 1749 l'Impératrice approuva les dessins que Rastrelli avait composé pour la décoration extérieure et intérieure du palais. Les deux galeries qu'il avait construites devaient être peintes comme si elles étaient bâties en pierre et les sculptures devaient être dorées, ainsi que les armoiries portant le monogramme de l'Impératrice, tandis que les frontons de l'ancien édifice devaient porter le monogramme de l'Impératrice Cathérine Alexéïewna, d'éternelle et heureuse mémoire. L'aile destinée à la salle des portraits de la Famille Impériale devait également être décorée d'ornements dorés et de couronnes impériales dorées.

En même temps l'édifice central fut orné de sculptures en gypse, sous la direction de l'architecte Tchéwakinsky.

Le 22 janvier 1750 l'Impératrice donne l'ordre à Rastrelli de remplacer les anciennes portes par de nouvelles, richement ornées de sculptures dorées, et d'exécuter, entre autres travaux, un baldaquin sculpté et doré pour la nouvelle église. Des grilles en fer pour les balcons furent commandées aux artisans Michel Frank et Justus Indrik, et 44 grilles pour les fenêtres de la grande salle et de l'étage supérieur de l'aile droite furent exécutées par la fabrique d'armes de Toula d'après les dessins de Rastrelli.

Dans la maison centrale on construit un escalier tournant en bois pour porter par là les plats. Cet escalier, dont le dessin fut approuvé par l'Impératrice, existe jusqu'à nos jours.

Depuis 1749 les travaux pour la décoration de la nouvelle église se poursuivent activement. Le comte Rastrelli donne les mesures pour 37 icones, qui furent peintes par Goot, Panaphile et Fanzel. L'Impératrice elle-même avait assigné leur place aux sujets qui devaient être peints sur l'iconostase.

L'Impératrice s'intéressait vivement à tous les travaux qui étaient en voie d'exécution pour le palais et pour l'église, surtout aux icones et aux tableaux historiques que Goot était en train de peindre et même le poële de l'église n'échappe pas à son attention.

Goot, qui avait déjà peint l'Annonciation et les quatre évangélistes pour la porte royale ainsi que la Sainte-Cène et d'autres tableaux, devait encore exécuter le plafond, mais il refusa et mourut bientôt après. L'impératrice ordonna à l'aide de Goot, à un certain Weber, d'achever les icones commencées par son maître ainsique les siens propres.

Un an après elle ordonne que les icones déjà exutées et celles qu'elle commande encore à d'autres peintres soient placées selon les indications du St. Synode. Mais ce n'est que deux ans plus tard que ces indications furent exigées par le comptoir du palais et après trois ans, le 16 mai 1753, les icones qui manquaient encore furent commandées, celles de devant à des peintres qui connaissaient mieux leur métier, et celles d'en haut à ceux qui ne le connaissaient pas aussi bien.

Le 17 avril 1749 l'Impératrice veut que les murailles de l'église soient peintes en bleu et les ornements et les sculptures dorés, mais déjà en automne elle préfère

le carmin et l'argenture. Cependant ayant appris qu'une grande partie du travail était déjà achevée, elle acquiesce à l'arrangement primitif.

L'inventaire de l'église du palais, fait en 1757 par l'architecte Néïélow, ainsi que la description officielle du palais, de 1748, offrent beaucoup d'intérêt.

Le 24 avril 1752 l'impératrice Elisabeth ordonne de ne pas orner la galerie du palais de Péterhof de sculptures et de dorure, mais d'y installer une collection de tableaux, prise dans les palais de la capitale et dans celui de Tsarskoë. L'impératrice ayant plus tard changé d'avis les tableaux resterènt à Tsarskoë et une liste très curieuse s'en est conservée jusqu'à nos jours.

De 1752 à 1753 des travaux de sculpture et de menuiserie se poursuivent au palais de Tsarskoë; les murs extérieurs sont peints en 1753.

Les peintres Gradizi, Joseph Valeriani et d'autres exécutent des plafonds dans les parties nouvellemant érigées du bâtiment et beacoup d'autres travaux dans le palais.

Le trois mars 1753 l'Impératrice ordonne au doreur Leprince de faire venir „de l'autre côté de la mer" des glaces pour la nouvelle grande salle.

Le 23 mars Sa Majesté donne son approbation au modèle d'un escalier exécuté par Rastrelli.

Elle ordonne en même temps de faire une table pour huit personnes pour le nouvel Ermitage, d'orner de pierres précieuses les murs d'une chambre de l'aile droite et d'exécuter pour un autre appartement les décorations projetées par Rastrelli.

Au mois d'avril on commence les travaux de sculpture et de menuiserie qui devaient couvrir, conformément au plan approuvé par l'Impératrice, les murs des antichambres.

Le 6 avril l'Impératrice ordonne d'envoyer nombre d'artistes à Tsarskoë, parmi eux les frêres Kolokolnikow, dont l'un y fut beancoup employé.

Le 11 août 1753 l'Impératrice ordonne de peindre les murs extérieurs du palais en bleu.

Le 4 décembre de la même année les travaux entrepris dans le palais de Tsarskoë se trouvaient dans l'état suivant: tous les tableaux saints destinés à la nouvelle église devaient être achevés dans le courant du mois. Les parquets de la salle du milieu et de la nouvelle aile étaient mis en place et les travaux de menuiserie et de sculpture se poursuivaient partout. Le plafond de la nouvelle galerie était peint, à l'exception de la partie centrale; les plafonds de deux antichambres de l'aile gauche étaient en voie d'exécution. Les murs des appartements impériaux étaient décorés de tapisseries en étoffe de diverses couleurs, l'étage inférieur—de papiers peints et d'etoffe rouge, l'étage supérieur d'étoffes blanches.

En 1755 l'Impératrice ordonne d'orner de tableaux la salle de la maison du centre. Le 6 avril de la même année elle approuve le plan de la „circonférence avec des ailes", présenté par le comte Rastrelli, et elle donne l'ordre de démolir l'ancienne bâtisse au printemps, par le temps humide, pour ne pas endommager les ornements achevés et la dorure des autres bâtiments.

En 1753 on arrange dans le palais de Tsarskoë le salon d'ambre. Géorgi écrit au sujet de cette chambre: „Cette magnifique chambre est ornée de plaques en ambre, tenant lieu de tapisseries, et de quatre mosaïques représentant les cinq sens. Le roi de Prusse Fréderic a fait don de ces plaques à l'Impératrice, et celle-ci lui a envogé en échange 80 recruts de grande taille". Il faut cependant noter que cette information est erronée, cette chambre ayant été envoyée à Pierre I le 13 janvier 1717 par le roi de Prusse.

Le 7 janvier 1717 Pierre I écrit d'Amsterdam à Bestoujew qui se trouvait en Courlande pour que celui-ci prenne livraison de la chambre et se charge de son transport avec toutes les précautions nécesaires et sous la garde de dragons. Quant à l'envoi des recrues, il est vrai que 55 soldats de très grande taille furent expédiés au mois de juillet de 1718 au roi Frédéric Guillaume, mais il reste à savoir si ceci c'est fait comme expression de la gratitude du monarque pour l'envoi de la chambre.

Cette chambre fut établie premièrement au palais d'hiver à Saint-Pétersbourg et elle fut plusieurs fois réparée avant son transport à Tsarskoë. Ce fut le 11 juillet 1755 que Rastrelli annonça au général—major Fermor que l'Impératrice avait ordonné de transporter la chambre à Tsarskoë avec tous les soins possibles. Elle y fut installée le 1 août de la même année.

Sur deux plaques de cette chambre nous avons trouvé les inscriptions suivantes: „Anno 1709" et „Anno 1760".

En 1756 on démolit les vieux bâtiments

qui devaient faire place à la „circonférence" et on bâtit la galerie en pierre entre la maison du mileu et l'aile droite.

L'Impèratrice Elisabeth Petrowna se rendait assez souvent à Tsarskoë. Le journal du fourrier de la chambre donne de nombreux détails sur ces visites et sur les divirtissements, les chasses, les réceptions et les divers évènements auxquels les visites donnerent lieu. Ainsi l'Impératrice asista le 20 janvier 1742 en qualite de marraine au baptême de trois persans et de deux turcs. Le 21 août 1758 l'ambassadeur de Turquie fut reçu à Tsarskoë et en février 1762 on s'y apprête à recevoir l'empereur Pierre III.

(Suite prochainement).

Alexandre Ouspiensky.



„Страшный судъ"

В. М. Васнецова.

(См. приложенія 97, 98, 99).

ОГОДИ, барахсанъ (бѣдняга)! Ты не на землѣ... Здѣсь и для тебя найдется правда...", сказалъ старый Тойонъ чалганцу Макару, представшему на Его великій судъ. Эти чудныя слова изъ „Сна Макара", приложимы къ каждому изъ тѣхъ, кому пришлось уже (въ апрѣлѣ на выставкѣ въ Москвѣ въ Историческомъ Музеѣ) или приведется въ будущемъ увидѣть новое произведеніе В. М. Васнецова: здѣсь и для него найдется правда и какъ судъ справедливости и какъ высшая истина. Образы, созданные вѣковой цивилизаціей, подъ вліяніемъ чертъ національнаго характера въ связи съ высшими философско-нравственными идеалами христіанства не могутъ устарѣть и стать чужими и для современнаго міросозерцанія. Нужно только, чтобъ явился національный художественный геній, который въ состояніи приблизить эти образы къ пониманію своей эпохи, наполнить все частное и мѣстное общечеловѣческимъ и вѣчнымъ и слить свои личныя страданія и запросы съ сердечными горестями и лучшими исканіями своего народа и всего человѣчества. Какъ можетъ быть мертво, что создавалось втеченіе вѣковъ всей совокупностью великаго народа и выражалось его лучшими силами? Нужно только понять духъ, сущность этихъ образовъ, чтобы тотчасъ же всѣ частности ихъ формы стали безконечно близки, дороги и милы. И если эта сущность и сознательнымъ путемъ и таинственною силой вдохновенія уловлена художникомъ, то формы не только не утратятъ своего типичнаго характера и свойственной имъ прелести, но еще ярче обнаружатъ красоту свою и выразительность, потому что въ истинномъ творчествѣ существуетъ тѣсная зависимость формы отъ внутренняго содержанія. Чѣмъ глубже понятъ духъ, тѣмъ свободнѣй можетъ распоря-

жающійся формами художникъ, безъ опасенія исказить своей переработкой ихъ типъ и смыслъ. Изъ всѣхъ поэмъ, извѣстныхъ человѣчеству, трудно найти болѣе богатую яркими контрастами чувствъ и образовъ, глубиною философіи и нравственнаго смысла, чѣмъ великая поэма христіанства о днѣ Страшнаго Суда. Здѣсь самый яркій реализмъ можетъ сочетаться съ самымъ высшимъ символизмомъ. Здѣсь пластическія формы выражаютъ самыя высокія проблемы духа. Это смутно предугадывалъ еще незнакомый съ христіанствомъ древній египтянинъ, это чувствовала Византія и за нею всѣ народы христіанской Европы, но только немногіе великіе художники были въ состояніи подняться на такую высоту вдохновенныхъ чистыхъ чувствъ и помысловъ, чтобы выразить глубокій смыслъ, потрясающую силу и ослѣпительную красоту этой поэмы. Изъ всѣхъ русскихъ художниковъ только Викторъ Михайловичъ Васнецовъ можетъ удовлетворить всѣмъ этимъ сложнымъ и труднымъ условіямъ. Кто хочетъ убѣдиться въ этомъ, долженъ посмотрѣть его „Страшный Судъ“; онъ скажетъ, что мы были правы: такихъ картинъ немного въ мірѣ.



ОСРЕДИ ея изображена душа, для которой наступилъ уже чередъ предстать на Божій судъ. Вся объятая ужасомъ и трепетомъ, стоитъ „очередная“ душа въ томъ же неприглядномъ дубовомъ гробу, въ которомъ нѣкогда погребено было ея тѣло на погостѣ родного села. Она не видитъ того, что происходитъ, но всѣмъ существомъ чувствуетъ. Ангелъ въ свѣтломъ одѣяніи держитъ наготовѣ свитокъ добрыхъ дѣлъ, чтобы опустить его на чашку вѣсовъ, когда наполнитъ сатана грудою грѣховныхъ свитковъ другую чашку, предназначенную для грѣховъ. Ужасенъ этотъ безобразный искаженный злобой ликъ властителя геенны, съ всклокоченными прядями волосъ, съ налитыми кровью глазами, съ крыльями нетопыря, съ когтями на рукахъ и лапахъ. Но вглядитесь... Развѣ вы не прозрѣваете въ рѣзкихъ, сильныхъ линіяхъ его профиля величавыя, нѣкогда неотразимо прекрасныя черты падшаго ангела, ближайшаго изъ всѣхъ къ престолу Божества. Этотъ образъ мощнаго завистливаго духа зла, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ и сильныхъ образовъ, созданныхъ художникомъ. О какъ много свитковъ съ грѣхами! А у ангела всего только одинъ. Достаточно ли вѣситъ онъ, чтобы спорить съ остальными? Неподкупно и серіозно лицо покорнаго исполнителя Божіихъ велѣній, но есть въ немъ что-то столь чистое, идеально-свѣтлое, что не можетъ, кажется, въ этомъ свѣтломъ, чистомъ не быть невольного, хоть наружно и не проявляемого, милосердія къ этой слабой трепетной душѣ.

Эта сцена есть главный центральный узелъ, связующій всѣ остальныя части произведенія. Въ ней внутренній драматизмъ достигаетъ высшей точки. За этой главной группой уже видиѣются, отступая въ глубину воздушнаго пространства, и другіе эпизоды міровой драмы. И надъ всѣмъ вверху, какъ бы въ полукруглой абсидѣ троннаго зала—Христосъ, царящій на престолѣ. Строгія черты Христа не грозны, онѣ просто воплощеніе идеала вѣчной, абсолютной, безпредѣльно мудрой, безконечно чистой справедливости, объединившей въ высшемъ синтезѣ, недоступномъ ограниченности человѣка, всѣ сложныя противорѣчія вселенной и сводящей всѣ безчисленныя „за“ и „противъ“ къ единой идеальной равнодѣйствующей. За нимъ по обѣ стороны стоятъ Богоматерь и Креститель—предстатели, молящіе за міръ. Это „деисисъ“ (моленіе) традиціонный, непремѣнный мотивъ всѣхъ изображеній Страшнаго Суда на Востокѣ и Западѣ. Исполненная безконечной печали, положила Богоматерь божественныя руки на плечо Сына, а слеза, выступивъ изъ-подъ рѣсницъ, какъ безцѣнная жемчужина, повисла на щекѣ.



Ъ этомъ только легкомъ прикосновеніи ея рукъ выразилась связь неба и земли, слабая на видъ, какъ тонкая нить, безпредѣльно крѣпкая, какъ кованая цѣпь, на которой держатся надежды всего міра, что не переполнится мѣра Божественной строгости и гнѣва, пока *Мать* ося-

заетъ плечо Сына. Въ грусти Крестителя, бороздящей морщинами его истомленное лицо, жгучимъ пламенемъ снѣдающей его душу, есть что-то почти властное, неотразимое, какъ страсть, горѣвшая въ обличительныхъ пророческихъ рѣчахъ его. Два шестикрылыхъ серафима, съ лицами сирійскаго типа, парятъ по обѣ стороны надъ трономъ и въ восторженномъ экстазѣ, съ горящими глазами, славословятъ Небеснаго Царя, трепеща своими огненными крыльями, а у самого подножія трона распростерлись ницъ двѣ фигуры, протянувъ впередъ молитвенно сложенныя руки: старецъ, убѣленный прядями разсыпавшихся въ безпорядкѣ сѣдинъ, и женщина, съ головой накрытая плащемъ; неподвижно замерли глаза ихъ, какъ бываетъ у людей, рѣшившихся не измѣнять положенія, пока не пронесется страшный безконечно длительный мигъ; это прародители—Адамъ и Ева, умоляющіе о помилованіи ихъ несчастному потомству, человѣчеству. За престоломъ Небеснаго Царя размѣстились въ полукружіи абсиды апостолы на золотыхъ тронахъ, а за ними хоры ангельскихъ чиновъ, и въ отверстой вершинѣ полукупола, въ звѣздномъ пространствѣ виденъ Духъ Св. и Богъ-Отецъ. И надъ всѣмъ небеснымъ чертогомъ, какъ пологъ шатра, раскинулся развернутый „свитокъ“ темносиняго звѣзднаго неба, съ солнцемъ и луной. Поодаль отъ Христа стоятъ на стражѣ по обѣимъ сторонамъ передъ абсидой небеснаго чертога архангелы, Гавріилъ и Михаилъ. Гавріилъ съ выраженіемъ святой кротости и безпредѣльнаго благоговѣнія, храня порученные ему скипетръ и державу; за нимъ вдали видны райскіе злаки, растущіе на золотыхъ поляхъ, и херувимъ, стерегущій входъ въ Рай. Но верхъ творческаго вдохновенія, незабвенный и могучій образъ—это архангелъ Михаилъ. Съ копьемъ въ одной рукѣ, съ молніей въ другой, настоящей молніей, губительной сверкающей, исполненный негодованія выступаетъ онъ противъ Сатаны и его союзника змѣя, отвратительная голова котораго, съ отверстой и шипящей пастью, поднялась уже до облака, служащаго подножіемъ небесному чертогу. Чудный, сверкающій, неудержимый въ своемъ натискѣ, грозный и непобѣдимый, этотъ образъ небеснаго воина долженъ быть причисленъ къ тѣмъ немногимъ въ исторіи искусства, которые извѣстны всему міру, какъ самое полное и лучшее выраженіе высокаго и вѣчнаго идеала. А какая красота въ развивающихся лентахъ и складкахъ одежды архистратига, сверкающей радужными переливами свѣтло-голубого, краснаго, фіолетоваго и зелено-золотистаго цвѣта и блистающей, какъ снѣгъ, отъ „пробѣловъ“, этого схематическаго омертвѣвшаго пріема древне-русской иконописи, изъ котораго художникъ извлекъ совершенно непостижимую, невѣроятную силу красоты и выразительности! Полные мистическаго вдохновенія, символическіе образы видѣнія Іезекіиля, „поюще, вопіюще, взывающе, глаголюще“ пареніемъ своимъ поддерживаютъ облако подъ трономъ Господа, заключая эту верхнюю полосу изображенія. Вглядитесь же теперь въ это удивительное равновѣсіе и гармонію въ краскахъ, линіяхъ, композиціи и выраженіяхъ. Обоймите сразу всю симфонію душевныхъ чувствъ и состояній всѣхъ главныхъ участниковъ и предстоящихъ въ сценѣ верховнаго суда. Какая сложность и разнообразіе! Но сравните лица Михаила, Гавріила и Христа. Это два различныхъ полюса, начало и конецъ, и все согласившая въ себѣ идеальная средина, вносящіе своимъ союзомъ гармоническую стройность въ хаосъ крайнихъ разнородныхъ настроеній. Въ этой всюду разлитой, хотя и не замѣтной сразу гармоніи стройно сочеталась необходимость со свободой, какъ бы отражая равновѣсіе и совершенство сферы, въ которой происходитъ дѣйствіе.



НО перейдемъ туда, гдѣ багровымъ тусклымъ дискомъ тлѣютъ „солнце, которое померкло“, и рогъ луны, который не далъ свѣта“... Внизу, по лѣвую руку Христа—отвергнутыя имъ толпы грѣшниковъ. Они несутся изъ мрачной глубины впередъ по направленію къ зрителю и стремительно рушатся въ геенну. Въ своемъ паденіи они проходятъ сквозь кольца символическаго змѣя. На чешуѣ его, покрытой прахомъ мірскихъ грѣховъ, отражается отблескъ огненныхъ языковъ, подымающихся изъ ужасной адской пропасти, откуда выползло и само чудовище. Вверху, надъ первымъ оборотомъ его туловища, изображены надменные, слабые властители; ихъ охватываетъ жалкое безсиліе и оцѣпененіе передъ страшной

гидрой зла, и царскій скипетръ валится изъ слабыхъ рукъ. Слѣпцы! они не видятъ и не чувствуютъ, что чудовище безсильно, что за нихъ спиной святой стражъ добра поражаетъ злыя силы. Тутъ же и завоеватели—бичи народовъ, и тиранъ, обагренными руками ухватившій свою державу; тутъ же извергъ, съ внѣшностью Нерона, какъ артистъ, любовавшійся злодѣйствомъ, драпируется въ свой плащъ (надъ плечомъ его видна рука царя—завоевателя, съ рукоятью ассирійскаго меча). Вся група завершается самымъ страшнымъ, мощнымъ и злодѣйскимъ властителемъ современнаго міра, золотымъ тельцомъ, ниспровергнутымъ молніей архангела. Въ слѣдующемъ оборотѣ змѣинаго кольца — всѣ, кто лицемѣрно прикрывались писаніемъ—иноки, монахини, епископы, священники, скрывшіе за святыми фоліантами свои лица отъ толпы. Вмѣстѣ съ этими сластолюбцами и лицемѣрами, которые были „какъ наемники и не радѣли объ овцахъ", дѣлитъ муки и папскій кардиналъ. Еретикъ, срывая съ себя омофоръ и священныя одежды, падаетъ стремглавъ. Еще ниже жертвы грѣховныхъ страстей. Надъ ними царитъ самъ антихристъ съ леденящими кровь чертами и величественнымъ видомъ ассирійскаго деспота, правящаго надъ страной насилія, порабощенія, произвола, вавилонской роскоши и разврата. Рядомъ съ нимъ его подруга, страшный типъ распущенной, бездушной и надменной, зараженной властолюбіемъ Іезавели. Это воплощенный геній зла, вносимаго въ міръ женщиной. Антихристъ окруженъ свитою его угодниковъ; среди нихъ и представитель ложной мудрости, апологетъ мірского царства, съ книгою въ рукахъ. Съ волненіемъ и злобной радостью слѣдитъ вся эта группа за драмой, совершающейся у вѣсовъ. За Антихристомъ — его царство: гетера, заломившая руки въ изступленіи не угасшей еще оргіи, неудержимо несущаяся внизъ съ дикимъ ужасомъ въ глазахъ и съ болѣзненно еще оскаленнымъ въ безумномъ хохотѣ ртомъ; тутъ же рядомъ двѣ жертвы сластолюбія и чувственности, женщина и мужчина, двѣ заплывшія пародіи на человѣческія лица съ безсмысленнымъ выраженіемъ чисто животнаго ужаса въ глазахъ, а ниже нихъ выступаетъ дѣвственное нѣжное плечо, рука съ кольцомъ и локоть, въ которомъ спрятала свое лицо въ припадкѣ безысходнаго отчаянія, горя и стыда жертва грѣшной, побѣдившей ее страсти. А рядомъ и другіе типы. Вотъ, купецъ въ синей капавейкѣ съ лисьей опушкой; какъ звѣрки, бѣгаютъ хитрые глаза его; онъ трусливо прижимаетъ въ головокружительномъ полетѣ свой кривой аршинъ и свои мѣшки съ деньгами, еще ниже скупецъ, жадно глотающій свои червонцы, чтобы не просыпать хоть одинъ изъ нихъ въ мигъ послѣдней катастрофы; рядомъ съ нимъ убійцы и разбойники, съ обагренными по локоть руками; они впервые, кажется, очнулись и съ искаженными отъ ужаса лицами видятъ глубину своихъ злодѣйствъ и близость неизбѣжной, ни съ чѣмъ не сравнимой казни. Тутъ же удавленникъ судорожно стягиваетъ петлю на шеѣ, какъ будто физическая смерть есть смерть и его духа. Около него—два врага, изъ которыхъ одного, какъ драгоцѣнную добычу придерживаетъ самъ сатана когтемъ своей ступни. Вцѣпившись другъ въ друга, они „враждуютъ до конца", позабывъ объ окружающемъ. Дикимъ голосомъ кричитъ отъ боли опаленный огненными языками безумецъ, отвергавшій существованіе ада, Бога и Страшнаго Его Суда. Жестомъ протянутой руки онъ хотѣлъ бы отвратить неотвратимое. Головою внизъ падаютъ грѣшныя тѣла, а ничтожный, весь зеленый, точно мохъ, чертенокъ, вцѣпившись, какъ піявка, въ обезумѣвшаго пьяницу, летящаго внизъ головой, льетъ изъ бутылки сивуху, стараясь угодить струей ему прямо въ горло. А внизу ужъ въ устьѣ адской пропасти языки пламени крутятся воронкой, образуя какъ бы всепожирающее „око геенны" древне-русской иконописи. Въ кольцахъ адскаго пламени вертится казнь уязвляемыхъ червями и змѣями грѣшниковъ. А какое странное пламя! Оно, кажется, можетъ только жечь, но не даетъ свѣта и бросаетъ лишь зловѣщій отблескъ на крылья Сатаны и на все его царство.



ТБЛЕСКЪ адскаго пламени уже не проникаетъ на другую сторону изображенія, направо отъ Христа, гдѣ собраны всѣ праведники. Какъ грѣшники еще только несутся въ геенну, такъ и они стоятъ еще у входа въ Рай, передъ престоломъ Господа. Среди нихъ видны: „благоразумный" разбойникъ, признавшій Христа, съ крестомъ, на которомъ

онъ былъ распятъ; мученики, мученицы, отцы церкви и святители, Константинъ и Елена, князь Владиміръ, княгиня Ольга и святые изъ русскаго княжескаго рода. Далѣе собраны добрые пастыри церкви, полагавшіе душу за паству. Тотъ честно соблюлъ свое служеніе и потиръ со святою кровью, этотъ оберегъ и просвѣтилъ души своей паствы, простой русской крестьянской семьи съ свѣтлымъ, безконечно-чистымъ и наивнымъ умиленіемъ созерцающей свершеніе Божественной святой правды, о которой они лишь мечтали на землѣ. Тутъ же и святые схимники, подвижники, аскеты, принесшіе въ дебри свѣтъ христіанства и культуры и подъявшіе какъ послушаніе бремя тягостныхъ для инока заботъ по управленію и строенію государства. Вотъ одинъ изъ этихъ иноковъ съ крестомъ, нашитымъ на клобукѣ: лицо отмѣчено печатью сильнаго характера и яснаго практическаго смысла государственнаго человѣка и хозяина. Ниже, въ толпѣ праведныхъ выдѣляется мать, съ изстрадавшимся, но радостнымъ лицомъ, прижавшая къ себѣ своего безпечнаго младенца, группа царственныхъ великомученицъ, въ богатомъ одѣяніи, въ драгоцѣнныхъ головныхъ уборахъ, съ лицами чудной красоты, съ выраженіемъ неземного вдохновеннаго просвѣтленія, которое необычайно сильно удалось передать художнику такъ-же, какъ и въ замѣчательной, стоящей ниже, группѣ св. Софіи, Вѣры, Любви и Надежды. Образно представлены и дѣла милосердія, за которыя Христосъ обѣщалъ награду, какъ за добро, оказанное ему лично. Бояринъ поддерживаетъ изможденное безсильное тѣло больного старика, юноша (царевичъ?) освобождаетъ отъ оковъ узника, монахъ миритъ враждовавшихъ, богатый человѣкъ прикрываетъ плащемъ своимъ нагого, женщина поитъ и кормитъ жаждущаго и голоднаго. Вереница праведныхъ, вся исполненная въ свѣтлыхъ, чистыхъ краскахъ, широкой лентой уходитъ далеко въ воздушное пространство, а впереди всей вереницы, совсѣмъ близко къ зрителю, стоитъ преподобный Онуфрій, вѣчный молитвенникъ, величавый образъ восточнаго аскета, съ изсохшимъ, изможденнымъ тѣломъ, съ длинной сѣдою бородой, достигающей колѣнъ, съ выразительнымъ и сильнымъ лицомъ. Онъ изображенъ такимъ, какъ застигла его смерть, со взоромъ и руками, устремленными къ Христу, въ молитвѣ, не о состраданіи ли и милости къ очередной душѣ. Но что это за странный человѣкъ стоитъ передъ Онуфріемъ? Онъ находится на самомъ краю изображенія; видна только часть его фигуры. Онъ на сторонѣ праведныхъ, и однако... онъ не изъ числа ихъ. Человѣкъ этотъ схватился за лицо руками въ припадкѣ жгучаго стыда не то за наготу свою, не то за неловкость своего позорнаго, обособленнаго положенія. Это одна изъ самыхъ выразительныхъ фигуръ всего изображенія; она представляетъ въ высшей степени оригинальный, глубоко задуманный типъ древнерусской иконописи, изображающій человѣка „иже милостыню творя, блуда не остави“. Онъ избавился отъ ада („Блаженни милостиви, яко тіи помилованы будутъ“), но и не попалъ въ рай, и въ мучительной неразрѣшенности своихъ противорѣчій онъ ждетъ той свѣтлой и чудесной силы, которая могла бы помочь ему гармонически объединить въ себѣ плоть и идеалъ.



ЕЖДУ сонмомъ праведныхъ и ангеломъ съ вѣсами проносятся, какъ вихрь, изъ мрачной глубины ангелы—вѣстники грознаго суда. Они трубятъ въ свои изогнутыя трубы. Потрясающіе звуки этихъ трубъ раздаются на землѣ и будятъ мертвыхъ изъ гробовъ. Валятся повсюду храмы, зданія, колонны, мраморныя мавзолеи и простые деревенскіе кресты. Въ извилистыхъ огромныхъ разсѣлинахъ обнажаются скелеты и черепа людей и мамонтовъ. И земля и все вздувшееся синее море „отдаютъ своихъ мертвыхъ“, и скелеты встаютъ изъ гробовъ, одѣваясь плотью. Тамъ поднимается старый бородатый царь, держа свой скипетръ; здѣсь—павшіе на невѣдомыхъ поляхъ воины въ бряцающихъ доспѣхахъ; тутъ—люди всякаго званія, возраста и пола. А вотъ и тѣ, кого засталъ еще въ живыхъ этотъ страшный день, — женихъ и невѣста въ бѣлыхъ одѣяніяхъ, съ вѣнками въ волосахъ. Въ послѣдній разъ обнявшись на землѣ, они съ трепетомъ внимаютъ трубнымъ звукамъ. Въ смятеніи, не смѣя прикасаться къ людямъ, смотрятъ львы и тигры на этотъ міровой переворотъ въ природѣ. Багровымъ пламенемъ горитъ послѣдняя прощальная заря надъ землей, бросая отблескъ свой на острые края скалъ и гребни

морскихъ волнъ: темными пятнами вырѣзаются на ея кровавомъ фонѣ парящія надъ моремъ птицы; у одной изъ нихъ въ клювѣ вѣтка,—вѣсть мира, дарованнаго Ною. А отвратительное пыльное тѣло змѣи, колыхаясь и вздуваясь, огромнымъ изгибомъ уже нависаетъ надъ землей и скользитъ по ея безжизненной поверхности.



АКАЯ грандіозная поэма, къ которой все предыдущее творчество художника было лишь подготовительнымъ періодомъ! Обоймемъ теперь однимъ общимъ взглядомъ все изображеніе. Какая гармоническая музыка красокъ и волнистой модуляціи то уходящихъ въ глубину воздушнаго пространства, то выступающихъ впередъ массъ и фигуръ! Какая энергія въ стремительномъ движеніи грѣшниковъ, въ ихъ ужасныхъ страданіяхъ, въ напряженномъ тѣлѣ Сатаны, бьющаго по воздуху крыльями, чтобы удержаться на уровнѣ вѣсовъ, и въ безпредѣльной его злобѣ! Сколько чистоты и вдохновеннаго святого умиленія въ свѣтозарномъ спокойно предстоящемъ сонмѣ праведниковъ! Свободно и творчески созданы всѣ эти образы и сцены. Они вѣрны духу русскаго религіознаго идеала и своихъ иконописныхъ прототиповъ, но не представляютъ рабской копіи послѣднихъ. Ихъ типичность ярче, внутреннее содержаніе глубже, шире. Сохранивъ главныя черты иконописнаго канона, они стали перломъ красоты и выразительности, объединили старину съ современностью, историческія формы съ высшей личною свободой. Достаточно разъ увидѣть эти образы, чтобы никогда ужъ не забыть ихъ. Своимъ новымъ созданіемъ В. М. Васнецовъ, какъ и всѣмъ предыдущимъ своимъ творчествомъ, тѣснѣй сближаетъ наше образованное общество съ сѣрой массой русскаго народа, потому что именно ею и никѣмъ другимъ созданы всѣ эти образы, настроенія и мысли, полные такой серьезной глубины, наивности, трагизма и смиренія, красоты чистой и высокой, дышащія силой всепрощенія, широтою человѣчности. Великій толкователь и выразитель идеальныхъ свойствъ русской народной души, В. М. Васнецовъ своимъ замѣчательнымъ изображеніемъ „Страшнаго Суда" снова показалъ намъ, что неоплатны долги наши передъ народомъ и въ духовномъ отношеніи.

Н. Романовъ.





Le Jugement dernier

de V. M. Vasnetzoff.

(Voyez les planches 97, 98, 99).

eux qui ont vu la nouvelle oeuvre de V. M. Vasnetzoff ou qui la verront encore se souviendront de ces paroles adressées par le vieux Toyon à Makar, dans le rêve de Makar: „Attends, miserable! Tu n'es plus sur la terre. Ici il y aura de la justice pour toi aussi...“ Les images créés par une civilisation ancienne sous l'influence du caractère national ainsi que de l'idéal de la philosophie et de la morale chrétienne ne sauraient ni vieillir ni devenir incompréhensibles au point de vue moderne. Un génie artistique national assez puissant pour rendre ces images compréhensibles à son époque et pour remplacer ce qu'il y a dans elles de particulier et de local par des ideés générales et éternelles—parvient à marier ses souffrances personnelles et les questions qui l'agitent aux souffrances et aux recherches idéales de sa nation et de l'humanité entière.

Ce qui a été créé dans le courant des siècles par un grand peuple et par ses meilleures forces ne saurait être mort. Dès que l'esprit et l'essence de ces images auront été compris, elles nous deviennent chères et aimables. Et plus l'artiste ira au fond de cet esprit, plus il lui sera loisible de traiter librement les formes. Parmi tous les poèmes connus de l'humanité on n'en trouvera guère de plus riches en contrastes des sentiments et des images, de plus profonds par leur philosophie et leur sens moral, que le grand poème du Jugement dernier. Ici le réalisme peut s'unir au symbolisme, ici les formes plastiques représentent les plus grands problèmes de l'esprit. Mais peu d'artistes ont pu s'élever assez haut pour atteindre toute la profondeur, toute la puissance et la beauté de ce poème. Parmi les artistes russes Victor Michaïlowitch Vasnetzoff seul était à la hauteur de cette tâche, et en considérant son „Jugement dernier“ on pourra se rendre compte de ce que j'ai raison et on pourra dire s'il y a beaucoup de tableaux pareils au monde.

Nous voyons au centre du tableau une âme qui doit se soumettre au jugement du Seigneur. Terrifiée et tremblante elle se tient debout dans le pauvre cercueil en chêne dans lequel elle fut enterrée jadis au cimetière de son village natal. Elle ne voit pas ce qui se passe autour d'elle, et cependant elle en est consciente. Auprès d'elle un ange tient un rouleau où sont inscrites les bonnes oeuvres et il est prêt à jeter ce rouleau dans la balance dès que Satan aura rempli l'autre

bassin de tous les rouleaux combles de pechés. L'image de Satan est terrifiante et neanmoins, en le regardant attentivement, on reconnait sous ses traits l'ange déchu qui autrefois etais si près du trône celeste. Cette image de l'esprit du mal, puissant et envieux, appartient au nombre des créations les plus remarquables de l'artiste. Mais il y a tant de rouleaux pleins de pechés, tandis que l'ange n'en a qu'un seul!

Les traits de cet exécuteur de la volonte du Seigneur sont incorruptibles et serieux, mais d'une pureté qui ne permet pas de croire qu'il soit insensible au sentiment de compassion pour cette pauvre âme.



ETTE scène forme le centre et le point le plus dramatique de l'oeuvre. Derrière elle on aperçoit d'autres épisodes du drame universel et au dessus, comme dans l'abside demi-circulaire d'une salle du trône, le Christ au traits sévères, mais non implacables, personnifiant la Justice absolue et éternelle. A Ses côtés se tiennent la Vierge et St.-Jean Baptiste qui intercèdent en faveur de l'humanité. Profondément triste, la Vierge a posé ses mains sur l'épaule du Fils, et ce geste lie le Ciel à la Terre et forme l'union imperceptible et cependant puissante qui est pour nous la base de tout espoir. Le visage de St.-Jean Baptiste est plein de cette même tristesse dont brûlaient ses discours accusateurs et prophétiques. Au-dessus du trône deux séraphins, au type syrien, chantent la gloire du Roi des cieux, tandis que les deux figures qui se sont jetées aux pieds du trône, ce viellard aux cheveux blancs et cette femme qui, immobiles, paraissant attendre que ce moment terrible finisse,—représentent Adam et Eve qui supplient que grâce soit accordée à leur descendance malheureuse, à l'humanité. Derrière le trône du Seigneur nous voyons, dans le demi cercle de l'abside, les apôtres sur leurs trônes d'or, ensuite les choeurs des anges et dans l'ouverture de la coupole, dans l'espace étoilé, le Saint-Esprit et le Père, le tout encadré par le ciel étoilé d'un bleu sombre, avec le soleil et la lune. Plus loin, des deux côtés de l'abside, St.-Gabriel et St. Michel font la garde. St.-Gabriel, avec une expression de sainte douceur et de profonde piété, detient le sceptre et le globe confiés à sa garde; derrière lui on voit au loin les herbes du paradis qui croissent sur des champs d'or et un chérubin qui garde l'entree du paradis. Mais l'image de l'archange Michel est inoubliable par sa puissance et par l'inspiration créatrice à laquelle elle est dûe. Tenant d'une main une lance, de l'autre la foudre, il s'avance à la rencontre de Satan et du serpent, son allié, dont la tête hideuse est déjà près du nuage qui est aux pieds du palais céleste. L'image de ce guerrier brillant, irrésistible dans son élan, redoutable et invincible, appartient aux représentations peu nombreuses dans l'histoire de l'art qui expriment pleinement un idéal élevé et éternel. Le vêtement de l'archistratège avec ses rubans flottants et ses magnifiques couleurs est de toute beauté. Le nuage qui supporte le trône du Seigneur repose sur les figures symboliques et pleines d'inspiration mystique de la vision d'Ezéchiel qui limitent cette partie supérieure du tableau. Cette harmonie, cet équilibre des couleurs, des lignes, de la composition et des expressions est admirable. Combien compliqués et divers sont les sentiments et la situation des principaux acteurs du Jugement! Comparez les visages des archanges Michel et Gabriel et du Christ.

Ce sont des points opposés, un commencement et une fin et une moyenne idéale qui résume tout, et cette harmonie qui est partout répandue forme le lien entre la nécessité et la liberté, en reflétant l'équilibre et la perfection de la sphère où se passe l'action. Mais passons au parages où le soleil s'est éteint et où la lune n'éclaire plus. En bas, à la gauche du Christ, est la foule des pécheurs. Il apparaissent du côté du fond obscur, se dirigent vers le spectateur et se précipitent dans la géhenne. Pendant cette chûte ils passent par les anneaux du serpent symbolique. En haut, au dessus du premier anneau, on trouve les souverains hautains et faibles: ils sont terrifiés par l'hydre du mal et le sceptre royal leur tombe des mains. Aveuglés, ils méconnaissent que le monstre est sans puissance et que le saint gardien du bien frappe derrière eux les forces malfaisantes. Ici ce trouve aussi le conquérant, le fléau des peuples, le tyran dont les mains rougies de sang tiennent le globe, et un monstre qui ressemble à Néron et qui se drape dans sa togue. Ce groupe est complété par le dominateur le plus terrible et le plus malfaisant des temps actuels, le veau

d'or, qui est renversé par la foudre de l'archange.



'anneau suivant renferme tous ceux qui hypocritement se couvraient de l'écriture sainte, — les moines, les nonnes, les évêques, les prêtres qui cachaient leur visage derrière les gros volumes de la bible. Parmi eux se trouve aussi un cardinal qui dans sa chûte s'arrache les insignes de son rang. Plus bas encore se trouvent les victimes des passions coupables qui ont pour dominateur l'antichrist lui même, sous l'extérieur majestueux d'un despote assyrien qui gouverne un pays de l'arbitraire, de servitude, de violence, de luxe et de dépravation babylonienne. Auprès de lui se tient son épouse, type de débauche, hautaine et avide de pouvoir. C'est la personnification du mal, tel qu'il est représenté au monde par la femme. L'antichrist est entouré par sa suite, dans laquelle nous apercevons le représentant de la fausse sagesse, tenant un livre dans ses mains. Tout ce groupe suit avec émotion et avec une joie malveillante ce qui se passe auprès de la balance. Derrière l'antichrist nous voyons son royaume: une hétère, encore prise du délire d'une orgie qui n'a pas encore pris fin; elle tombe, la terreur dans les yeux, un rire insensé aux lèvres. Près d'elle deux victimes de la volupté et de la sensualité, un homme et une femme, deux parodies boursouflées du visage humain avec l'expression insipide d'une terreur purement animale, et plus bas une épaule délicate, une main avec une bague et un avant-bras dans lequel la victime d'une passion coupable cache son visage, pleine d'un désespoir sans issue, de chagrin et de honte. Voici dautres types. Ici un marchand aux yeux rusés; dans sa chûte vertigineuse il presse contre lui son archine tortue et ses sacs pleins de monnaie; plus bas un avare qui avale avec avidité ses écus afin de n'en perdre aucun au moment de la catastrophe suprême. A côté de lui des assassins et des brigands, rouges de sang jusqu'aux coudes. Ils paraissent pour la première fois se rendre compte de la profondeur de leur crimes et du supplice inévitable. Un homme qni s'est pendu resserre le noeud sur son cou, comme si la mort physique entraînait aussi la mort de l'âme. Près de lui deux ennemis se tiennent encore, et oublieux de ce qui se passe autour d'eux ils luttent jusqu'à la fin. L'un d'eux, proie précieuse, est retenu par Satan lui-même qui le tient accroché par une griffe du pied. L'insensé qui avait nié l'existence de l'Enfer, de Dieu et de Son Jugement jette des cris fous de douleur, brûlé par des langues de feu qu'il voudrait écarter d'un geste de la main. Un petit diable tout vert, accroché à un ivrogne qui est précipité la tête en bas, tâche de lui verser dans la bouche de l'eau de vie dont il tient une bouteille. Les langues de feu montent déjà de l'embouchure du gouffre infernal, où se passe le supplice des pécheurs rongés par les serpents et les vers.



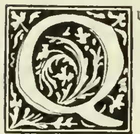
ais le reflet des ces flammes infernales n'atteint pas l'autre côté du tableau, à la droite du Christ, où sont rassemblés tous les justes. Eux aussi ils ne sont encore que près de l'entrée du paradis devant le trône du Seigneur. Parmi eux on voit le brigand qui avait reconnu le Christ et qui porte sa croix, les martyrs, les martyres; les pères de l'église, les prélats, Constantin et Hélène, St.-Wladimir, S-te Olga et les saints des maisons princières russes. Plus loin les bons pasteurs de l'église qui ont sacrifié leur vie pour le troupeau. L'un d'eux, qui a consciencieusement rempli ses fonctions, l'autre qui a gardé et instruit son troupeau de simples paysans russes, contemplent avec une expression candide l'accomplissement de la justice divine, dont ils n'avaient que rêvé sur la terre. Ici aussi se trouvent les saints ascètes qui apportèrent les lumières de la foi chrétienne dans les forêts sombres et qui se chargèrent des soucis de l'administration et de l'organisation de l'état. Voici l'un d'eux, une croix cousue sur son froc; son visage montre l'empreinte d'un caractère fort et du bon sens pratique d'un homme d'état et d'un organisateur. Plus bas, dans la foule des justes, on voit une mère, le visage tourmenté par les souffrances et cependant joyeux, qui presse contre son coeur son enfant insoucieux; ensuite le groupe des martyres des maisons princières dans leurs riches

vêtements, le beau visage plein d'une expression d'une sérénité surhumaine que le peintre a rendu avec un art surprenant. Le groupe de St.-Sophie, Ste.-Wéra, Ste.-Nadejeda et Ste Lubove est tout aussi remarquable. Les oeuvres de piété, que le Seigueur a promis de recompenser comme si elles lui avaient eté faites à lui, sont aussi figurées. Un noble soutient un vieillard faible et malade, un adolescent délivre un prisonnier, un moine réconcilie des ennemis, un riche couvre un homme nu de son manteau, une femme nourrit un indigent. La série des justes disparaît dans le lointain et au premier rang se tient St.-Onuphre, toujours en prière, type majestueux de l'ascète oriental, le corps épuisé, le visage expressif et puissant. Devant lui se tient, tout près du bord du tableau et visible seulement à moitié, un homme singulier: Il est du côté des justes, mais il n'est pas de leur nombre. Cet homme se cache le visage des mains, honteux de sa nudité ou de sa position isolée. C'est une des figures les plus expressives du tableau, qui représente un type très original et profondément conçu des anciens peintres d'icones russes. Cet homme est celui qui a été miséricordieux sans cesser de faire le mal. Il est sauvé de l'enfer sans être entré au paradis, et il attend qu'une force miraculeuse lui permette d'établir une harmonie entre sa chair et son idéal.

Entre les rangs des justes et l'ange avec la balance passent rapidement comme un tourbillon des anges, annonçant le jugement terrible. Ils font retentir leurs trompettes dont les sons terrifiants retentissent sur la terre et réveillent les morts dans leurs tombes. Partout tombent en ruines les temples, les édifices, les colonnes, les mausolées de marbre et les croix simples des villages. Dans les crevasses tortueuses les squelettes se découvrent et les crânes des hommes et des mammouths apparaissent. La terre et la mer gonflée rend ses morts, les squelettes sortent des tombes et se couvrent de chair. Un vieux roi barbu se relève, le sceptre dans sa main; plus loin on voit des guerriers dans leurs armures, des hommes de toute condition, de tout âge.

Voici ceux que cette journée terrible a encore trouvés vivants, un fiancé avec sa fiancée, habillés de blanc avec des couronnes dans les cheveux. Ils s'étreignent une dernière fois en écoutant avec frayeur les sons de la trompette. Les lions et les tigres sont consternés et n'osent pas toucher les hommes. L'aurore se montre une dernière fois sur la terre en rejetant son reflet sur les crêtes des vagues. Sur le fond rouge des ondes on voit des oiseaux, dont l'un porte dans son bec la branche, emblème de la paix annoncée à Noé.

Mais le corps hideux du serpent est déjà suspendu sur la terre et glisse sur sa surface dénuée de vie.



uel poème grandiose auquel toute l'activité précédente de l'artiste a servi de préparation. Jetons un regard d'ensemble sur ce tableau. Quelle harmonie des couleurs, des modulations dans les groupes, qui tantôt se perdent dans l'espace, tantôt apparaissent! Quelle énergie dans le mouvement précipité des pécheurs, dans le corps de Satan qui fait mouvoir ses ailes pour se maintenir près de la balance. Combien de pureté, de sainte sérénité dans les rangs calmes des justes! Tous ces groupes ont été créés librement et puissamment. Ils s'accordent avec l'idéal religieux du peuple russe et avec leurs prototypes, les icones, mais ils n'en sont pas une copie. Ils sont plus typiques, leur sens est plus profond, plus large. Les traits principaux du canon de l'iconographie subsistent, mais les idées anciennes ont été mises en accord avec les idées modernes, et cette oeuvre inoubliable rapproche notre société éduquée de la masse du peuple; car c'est ce dernier qui a créé tous ces types, ces états d'esprit et ces idées si profondes, si naïves, si dramatiques et si belles dans leur sentiment si humain de miséricorde. En nous interprétant l'idéal de l'âme de notre peuple, Wasnetzoff nous a montré de nouveau combien nous devons à notre peuple au point de vue moral.





Описаніе приложеній №№ 97—108.

97, 98, 99. В. М. Васнецовъ. Страшный Судъ. Колоссальный образъ, созданный художникомъ для церкви Ю. С. Нечаева-Мальцева при его Гусевской Мануфактурѣ во Владимірской губ.

См. статью Н. Романова въ настоящемъ №.

100, 101, 102. Франсуа-Тома Жерменъ (род. 1726, ум. 1791). Серебряное настольное украшеніе, (знаменитое т. н. „Мятлевское серебро"), состоящее изъ трехъ группъ. Средняя группа представляетъ Бахуса и Амура; боковыя: одна—просонки любви, другая дѣтство Комедіи. Снизу надпись:

FAIT · PAR · F · T · GERMAIN · SCULP · ORF · DU · ROI · AUX · GALLERIES · DU · LOUVRE · A · PARIS · 1766.

Принадлежитъ Императорской Кладовой.

Славная фамилія парижскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, Жерменъ, была обязана своею репутаціей цѣлому ряду талантливыхъ художниковъ.

Пьеръ Жерменъ (род. въ 1647, умеръ въ 1684 г.) сынъ парижскаго ювелира Франсуа Жермена, работалъ надъ украшеніемъ королевскихъ дворцовъ подъ руководствомъ Лебрена. Первой значительной его работой были металлическіе ювелирные переплеты для книгъ съ описаніемъ завоеваній Людовика XIV. За эту работу министръ Кольберъ назначилъ ему помѣщеніе въ Луврѣ (1679). Его сынъ *Тома Жерменъ* (род. въ 1673, ум. въ 1748) былъ посланъ въ новую Французскую Академію въ Римѣ. Вернувшись, онъ въ 1723 г. получилъ титулъ Королевскаго скульптора-ювелира и помѣщеніе въ Луврѣ. Съ этого момента онъ непрерывно работаетъ для французскаго двора и для иностранныхъ Высочайшихъ особъ. Его шедевромъ былъ большой золотой туалетъ для дофина, сдѣланный къ свадьбѣ сына Людовика XV; эта вещь была пощажена королемъ когда всѣ прочія ювелирныя королевскія вещи были сплавлены въ 1759 г. Изъ его работъ уцѣлѣло мало, но всѣ онѣ свидѣтельствуютъ о граціи и деликатности этого лучшаго изъ французскихъ ювелировъ XVIII в.

Франсуа-Тома Жерменъ, его сынъ, (род. въ 1726, ум. въ 1791) довелъ до апогея славу своей фамиліи. Имѣя помѣщеніе въ Луврѣ, какъ и его отецъ, онъ унаслѣдовалъ и расположеніе двора и публики. Его работы по количеству далеко превзошли все предыдущее. Одною изъ значительнѣйшихъ его работъ было т. н. „Мятлевское серебро", заказанное ему Императрицей Елизаветой Петровной въ 1760 г. и оконченное къ 1766 г. Художникъ остроумно выбралъ для настольнаго украшенія вѣчную тему: вино и любовь. Средняя главная группа сочинена такъ: на архитектурномъ пьедесталѣ, на трехъ ножкахъ, въ стилѣ Людовика XV, изображенъ скалистый пригорокъ, изъ его разщелинъ каскадомъ бьетъ вода, лишь скудная растительность въ видѣ мелкихъ сорныхъ травъ пестрѣетъ на каменистой поверхности холма, но тутъ воздухъ чистъ и вода какъ кристаллъ и этотъ бугорокъ избрали для веселаго пира Амуръ и Бахусъ, ихъ аттрибуты оживили камень, тирсъ, виноградныя грозди, розы, колчанъ и лукъ усѣяли мѣсто божественнаго пира, но мы застаемъ этотъ пиръ уже въ полпира и, увы, вино побѣждаетъ любовь: повитый плющемъ Бахусъ еще сидитъ и хотя и отяжелѣлою рукою но подымаетъ заздравный бокалъ, а Амуръ, побѣжденный виномъ, уже опрокинулся навзничь на подостланную хламиду.

Боковыя группы продолжаютъ игривый аккордъ, взятый въ средней группѣ. Это двѣ дѣвочки, два младенца, впервые замѣчающія вліяніе двухъ мощныхъ боговъ: одна съ розами у ногъ съ изумленіемъ присматривается къ парѣ цѣлующихся голубковъ, другая — съ гроздями винограда у ногъ, съ маской и бубномъ валяющимися подлѣ, также съ первымъ восторженнымъ изумленіемъ внимаетъ возбудительному щелканію кастаньетъ, которое она производитъ своими собственными пухлыми ручонками. Проснки любви и рожденіе Комедіи — таковъ, конечно, смыслъ этихъ сильныхъ, поразительно жизненныхъ группъ.

По тому какъ понято младенческое тѣло, по реальности формъ чуждыхъ вычурной граціи, по экспрессивности движеній и мимики, это чудное серебро въ общемъ дышетъ эпохою великаго Гудона, но еще болѣе близкое сходство между этимъ серебромъ и работами скульптора Пигаля; невольно въ памяти сближаешъ жерменовскихъ дѣтей хотя бы съ такою группою, изъ собранія А. А. Половцева, какъ ребенокъ съ попугаемъ Пигаля: это почти одна рука и одинъ духъ.

Эти три серебряныхъ группы, побывъ нѣкоторое время въ частныхъ рукахъ, были вновь пріобрѣтены для Императорской сокровищницы Императоромъ Александромъ III.

Кромѣ французскаго и русскаго двора огромные заказы исполнялись Франсуа-Тома Жерменомъ для двора Португальскаго. Заваленный работами художникъ не всегда могъ счастливо справляться съ своимъ денежнымъ хозяйствомъ и не разъ терпѣлъ огорченіе, доведенный до банкротства. Насколько дѣла его были крупны, видно между прочимъ изъ одного его банкротства съ пассивомъ въ 2.400.000 ливровъ! Удаленный изъ Лувра по подозрѣнію въ злостномъ банкротствѣ (въ 1765 г.), онъ перенесъ свою мастерскую на Rue des Orties и тамъ еще работалъ для Португальскаго двора по заказамъ превышавшимъ милліонъ ливровъ.

103. Христосъ снятый со Креста и оплакиваемый ангелами.

Прекрасный деревянный барельефъ италіанской работы XVI в.

Изъ собранія Е. И. В. Великой Княгини Елизаветы Өеодоровны.

Изысканностью позы Христа, сантиментальностью выраженія его головы, въ особенности устъ, позой и экспрессіей ангела у ногъ Іисуса, а также нейзажными подробностями, это замѣчательное произведеніе италіанскаго рѣзнаго искусства напоминаетъ картины урбинскаго художника Федериго Бароччи (род. въ 1528, ум. 1612), отразившаго на себѣ вліяніе и Рафаэля и Корреджіо. Барельефъ сочиненъ въ этомъ же духѣ и, конечно, относится ко времени поздняго ренессанса.

104. Богоматерь, читающая книгу съ Младенцемъ на колѣняхъ, тянущимся къ подошедшему Іоанну Крестителю.

Италіанская бронза конца XVI в.

Изъ собранія Е. И. В. Вел. Княгини Елизаветы Өеодоровны.

104 (bis). Томиръ. Канделябръ изъ золоченой бронзы изъ обширнаго настольнаго украшенія, принадлежащаго Е. В. Принцессѣ Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской. Граціозная композиція въ стилѣ ампиръ. На круглой тумбѣ, украшенной четырьмя геніями съ крыльями бабочки, несущими на помочахъ черезъ плечо тяжелыя гирлянды цвѣтовъ, кружатся въ веселой пляскѣ двѣ вакханки, въ коротенькихъ небридахъ съ легкими тирсами въ рукахъ; лѣвыми руками онѣ поддерживаютъ корзинку, обвитую виноградомъ съ гроздями, изъ нея выходятъ три подсвѣчника въ видѣ изогнутыхъ роговъ. Въ фигурахъ женщинъ еще столько граціи стараго режима! Это было одно изъ излюбленныхъ твореній Томира и существуетъ во многихъ повтореніяхъ. На выставкѣ 1904 г. ихъ было два.

105, 106. Жанъ Куртей или Куртуа, лиможскій эмальеръ (ум. 1583 г.).

Овальное блюдо, писанное гризалью. Въ рамѣ съ химерами помѣщено изображеніе Мѣднаго Змія. Пейзажъ и костюмы писаны гризалью съ прозолотой, тѣло немного подкрашено подъ натуральный цвѣтъ. Ширина 0,395 m. Длина 0,502 m.

Изъ собранія Кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

Картина. На заднемъ планѣ справа и слѣва деревья на пригоркахъ, между ними даль съ городомъ, надъ нею отверстіе въ облакахъ, покрытое золотомъ, откуда внизъ сіяютъ золотые лучи. На среднемъ планѣ палатки Израиля. Слѣва вдали группы людей. Дальше всѣхъ двое, сообщающихъ другъ другу какую-то новость; ближе трое старцевъ, а впереди ихъ женщина указывающая рукой на середину, гдѣ вкопанъ стволъ дерева, заканчивающійся наверху поперечнымъ сукомъ. Мѣдный Змій обвиваетъ его съ го-

ловой, смотрящей направо. Подлѣ него справа группа исцѣляющихся. На первомъ планѣ направо стоитъ Моисей, указуя золотымъ жезломъ на змія. За Моисеемъ группа воиновъ и первосвященникъ Ааронъ съ удивленіемъ взираютъ на змія. У ихъ ногъ сидитъ воинъ, обвитый дракономъ, кусающимъ его въ плечо. На первомъ планѣ въ серединѣ группа людей, пострадавшихъ отъ змѣинаго укушенія: женщина умираетъ отъ раны въ груди, ее обнимаетъ ребенокъ; подлѣ сидитъ воинъ въ шлемѣ, его правую руку обвилъ драконъ и жалитъ его въ правое плечо. На крайней лѣвой сторонѣ мужчина въ латахъ поддерживаетъ за плечо колѣнопреклоненную женщину, видимо изцѣляющуюся; за ними шатеръ.

Вокругъ картины обходитъ прежде всего узкая полоса черная съ золотымъ скелетнымъ орнаментомъ. Бортъ блюда заслуживаетъ самъ по себѣ вниманія. На черномъ фонѣ съ мелкимъ скелетнымъ орнаментомъ расположены два медальона на концахъ большеій оси: слѣва бюстъ женщины, справа бородатаго мужчины въ лавровомъ вѣнкѣ и въ латахъ. На верху посрединѣ крылатая львиная голова, внизу посрединѣ картушъ съ гербомъ; цвѣта герба слѣдующіе: лента синяя, фонъ черный съ золотымъ скелетнымъ орнаментомъ: фонъ голубой, кресты и треугольникъ золотые

Четыре отдѣленія борта заняты группами химеръ по три въ каждой. Изнанка блюда украшена лавровымъ вѣнкомъ, написаннымъ золотыми штрихами по черному фону. Въ серединѣ картушъ съ химерами съ человѣческими головами.

107. Куаеттъ. Тканый портретъ Императрицы Екатерины II.

Изъ собранія Лондонскаго Антикварія Дэвина.

108. Бронзовые золоченые каминные таганы изъ Китайскаго дворца въ Оранiенбаумѣ, принадлежащаго Е. В. Принцессѣ Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской.

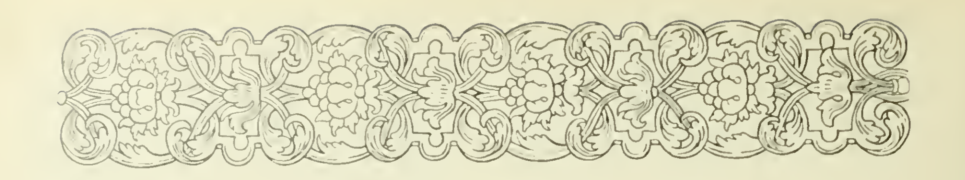
Архитектурныя части тагановъ въ стилѣ рококо, когда Европа была охвачена увлеченіемъ китайщиной. На одномъ таганѣ сидитъ китаянка, на другомъ китаецъ. Китаянка расположилась на фантастическихъ завиткахъ орнамента, у китайца прибавлено нѣсколько реальной вѣроятности его сидѣнія въ видѣ столь же, впрочемъ, невѣроятной балюстрады.

Высота Китайца		0,50 m.
Длина	„	0,40 m.

„Голландскій домикъ", нынѣ китайскій дворецъ построенъ былъ по повелѣнію Императрицы Екатерины II съ 1762—1768 г.

См. Художественныя сокровища Россіи т. I (1901 г.) стр. 183.





Description des planches №№ 97—108.

97, 98, 99. W. M. Wasnetzoff. Le Jugement dernier. Image sainte de dimensions colossales, créée par le peintre pour l'église de la manufacture de Gouse de J. S. Netchajew-Maltzew, dans le gouvernement de Wladimir.

Voir l'article de N. Romanow dans le présent №.

100, 101, 102. François Thomas Germain (né en 1726, mort en 1791). Surtout de table en argent, célèbre sous le nom d'„argenterie de Miatleff", comprenant trois groupes. Celui du milieu est formé par Bacchus et l'Amour; ceux des côtés, par le Réveil de l'amour et par l'Enfance de la comédie. L'inscription porte:

FAIT · PAR F · T · GERMAIN · SCULP · ORF · DU · ROI · AUX · GALLERIES · DU · LOUVRE · A · PARIS · 1766.

Appartient au dépôt Impérial.

La célèbre famille des Germain, orfèvres de Paris, était redevable de sa réputation à plusieurs générations de maîtres de talent.

Pierre Germain (né en 1647, mort en 1684), fils du bijoutier parisien François Germain, exécuta des travaux d'ornementation pour les palais royaux sous la direction de Lebrun. Son premier ouvrage important furent les plaques métalliques qui devaient servir de couverture aux livres contenant le recueil des conquêtes de Louis XIV. Le ministre Colbert lui désigna en 1679 un local au Louvre, en reconnaissance de l'exécution de ces plaques. Thomas Germain, son fils (né en 1673, mort en 1748), fut envoyé à Rome, dans la nouvelle académie française. A son retour, en 1723, il reçut le titre de sculpteur et d'orfèvre royal, ainsi qu'un local au Louvre. Depuis ce moment il ne cessa de travailler pour la cour de France et pour des princes étrangers. Son chef-d'oeuvre fut une grande toilette en or pour le Dauphin, exécutée pour la noce du fils de Louis XV. Cet objet fut conservé par le roi au moment où tous les autres objets d'orfèvrerie furent fondus en 1759. Peu d'ouvrages de lui se sont conservés jusqu'à nos jours, mais tous ils montrent la grâce et la délicatesse de ce meilleur des orfèvres du XVIII siècles.

François Thomas Germain, son fils (né en 1726, mort en 1791), conduisit la gloire de sa famille à son apogée. Tout comme son père il avait ses locaux au Louvre et il hérita également de la faveur de la Cour et du public, dont son père avait joui. Ses travaux furent bien plus nombreux que ceux de ses prédécesseurs. Parmi ses ouvrages les plus importants compte ce qu'on appellew „l'argenterie de Miatleff", commandée par l'Impératrice Elisabeth Pétrowna en 1760 et achevée en 1766. L'artiste choisit adroitement pour ce surtout de table un thème éternel, le vin et l'amour. Le groupe central et principal est ainsi disposé: un piédestal architectural supporté par trois pieds, dans le style de Louis XV, est surmonté d'un rocher des flancs duquel bat un cascade; la végétation de cette surface rocheuse est pauvre et l'on n'y voit que des herbes mauvaises, mais l'air y est pur et l'eau y est comme du cristal; voilà pourquoi ce monticule a été choisi par l'Amour et par Bacchus pour un festin joyeux; leurs attributs égaient le rocher, le thyrse, des grappes de raisin, des roses, le carquois et l'arc couvrent ça et là le lieu du festin divin; mais nous arrivons déjà vers le milieu de la fête et, hélas, l'Amour succombe au vin; couronné de lierre, Bacchus est encore assis et lève le bocal bien que d'une main alourdie, tandis que l'Amour, vaincu par le vin, est déjà tombé sur une chlamyde posée là.

Les groupes des côtés forment la continuation de ce ton enjoué que nous avons trouvé au centre. Ce sont deux fillettes, deux enfants, qui pour la première fois s'aperçoivent de l'influence des deux divinités puissantes; l'une de ces fillettes. avec des roses à ses pieds, regarde avec étonnement des colombes qui se becquètent; l'autre, avec des grappes de raisin à ses pieds, un masque et un tambourin à côté d'elle, prête aussi pour la première fois une oreille étonnée mais ravie au claquement excitant des castagnettes que ses mains rondelettes mettent en mouvement. Le réveil de l'Amour et la Naissance de la comédie, voici, sans doute, le sens de ces deux groupes puissants, si étonnamment véridiques.

Par le caractère dans lequel est traité le corps enfantin, par le réalisme des formes exemptes de toute grâce affectée, par la mimique et les mouvements expressifs, cette oeuvre admirable appartient à l'époque du célèbre Houdon, mais la ressemblance avec les oeuvres du sculpteur Pigalle est encore plus frappante, et, en contemplant ces enfants executés par Germain on se souvient involontairement de groupes comme celui de l'enfant avec la perruche, de Pigalle, dans la collection de A. A. Polowtzeff; c'est presque la même main et le même esprit.

Ces trois groupes en argent, qui avaient appartenu pendant quelque temps à des particuliers, furent de nouveau acquis par l'Empereur Alexandre III pour le trésor Impérial; ils font partie des collections de cet Empereur.

En dehors des cours de France et de Russie, la cour du Portugal donnait à François Thomas Germain des commandes très importantes. Surchargé de travaux, l'artiste ne put pas toujours équilibrer ses affaires d'argent et plus d'une fois il eut la douleur de se voir en banqueroute. L'une de ces banqueroutes accuse un passif de 2.400,000 livres, preuve de l'importance de ses affaires. Expulsé en 1765 du Louvre, parcequ'on le suspectait de banqueroute frauduleuse, il transporta ses ateliers dans la rue des Orties et y exécuta les commandes de la Cour du Portugal pour plus d'un million de livres.

103. Le Christ descendu de la croix et pleuré par les anges.

Magnifique bas-relief en bois, ouvrage itailien du XVI s.

De la collection de Son Altesse Impériale la Grande Duchesse Elisabeth Féodorowna.

Par la recherche qu'accuse la pose du Christ, l'expression sentimentale de sa tête et surtout de ses lèvres, par la pose et l'expression de l'ange aux pieds de Jésus ainsique par les détails du paysage cette remarquable oeuvre sculpturale italienne rappelle les tableaux de Federigo Barocci d'Urbino, né en 1528, mort en 1612, qui décèle l'influence tant de Raphaël que du Corrège. Le bas-relief est composé dans le même goût et appartient certainement à la fin de la Renaissance.

104. Madone lisant un livre et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui tend ses mains vers St.-Jean Baptiste.

Bronze italien de la fin du XVI siècle. De la collection de Son Altesse Impériale la Grande Duchesse Elisabeth Féodorowna.

104. Thomire. Candélabre en bronze doré faisant partie d'un important surtout de table appartenant à Son Altesse la Princesse de Saxe-Altenbourg. Composition gracieuse dans le style empire. Sur un piédestal cylindrique orné de quatre génies avec des ailes de papillon, portant de lourdes guirlandes de fleurs par-dessus leurs épaules, nous voyons deux bacchantes, court-vêtues et tenant de légers thyrses dans leurs mains, exécuter une danse joyeuse; de leurs mains gauches elles supportent une corbeille couverte de vigne et de grappes de raisin, et de cette corbeille montent trois chandeliers en forme de cornes. Les formes de ces femmes montrent encore tant de cette grâce de l'époque de l'ancien régime! Ce fut là une des créations les plus chères à Thomire, et elle fut souvent répétée. A l'exposition de 1904 il y en eut deux.

105, 106. Jean Courteys, émailleur de Limoges (mort en 1583).

Plat oval peint en grisaille. Le cadre orné de chimères renferme un tableau montrant la scène du serpent d'airain. Le paysage et les costumes sont peints en grisaille avec des dorures, la chair est légèrement colorée dans les tons naturels. Largeur: 0,395 m. Longueur: 0,502 m.

De la collection du Prince Lichtenstein à Vienne.

Peinture. Au plan postérieur il y a à droite et à gauche des arbres sur des collines, entre elles au lointain une ville et au-dessus d'elle, dans les nuages, une ouverture couverte d'or, d'où descendent des rayons d'or. Au centre sont les tentes des Israélites. A gauche au loin des groupes d'hommes; un peu en arrière deux personnages qui se communiquent une

nouvelle. plus près trois vieillards, et devant eux une femme montrant de la main le milieu, où un tronc d'arbre est enfoncé: au bout supérieur ce tronc se termine par une tige transversale. Le serpent d'airain enlace ce tronc, la tête tournée vers la droite. A côté de lui, à la droite, se trouve le groupe de ceux qui guérissent. Au premier plan, à droite, se tient Moïse, montrant de son bâton d'or le serpent. Derrière Moïse se tient un groupe de guerriers et le grand-prêtre Aaron, qui regardent avec étonnement le serpent. A leurs pieds est assis un guerrier qu'un dragon enlace en le mordant à l'épaule. Au premier plan on voit au centre un groupe de personnes qui ont été mordues par le serpent: une femme meurt d'une plaie à la poitrine, un enfant l'embrasse; près d'elle est assis un guerrier coiffé d'un casque, le dragon tient enlacée sa main droite et le mord à l'épaule droite. Tout à fait à gauche un homme en cuirasse tient par l'épaule une femme agenouillée qui guérit évidemment d'un morsure: derrière ces personne se trouve une tente.

Le tableau est entouré en premier lieu d'une bande étroite noire avec un ornement squelettique en or. Le bord du plat est par lui-même digne d'attention. Sur un fond noir avec un ornement squelettique fin sont disposés deux médaillons aux extrémités de deux axes: à gauche il y a le buste d'une femme, à droite un homme barbu en cuirasse avec une couronne de lauriers. Au milieu en haut il y a une tête ailée de lion, en bas au milieu il y a un cartouche avec des armoiries, dont voici les couleurs: une bande bleue sur fond noir avec un ornement squelettique en or; le fond est bleu clair, les croix et le triangle sont d'or.

Quatre sections du bord sont occupées par des chimères, trois dans chacune. Le dos du plat est orné d'une couronne de lauriers dessinée par des traits d'or sur fond noir. Au centre il y a un cartouche montrant des chimères avec des têtes humaines.

107. Coyette. Portrait tissé de l'Impératrice Catherine II.

De la collection de l'antiquaire Davin de Londres.

108. Chenets pour cheminée, en bronze doré, du palais chinois à Oranienbaum, appartenant à Son Altesse la Princesse de Saxe-Altenbourg.

Les parties architecturales des chenets sont dans le style rococo, du temps où l'Europe était pleine d'engouement pour tout ce qui était chinois. Sur l'un des chenets est assis une chinoise, sur l'autre un chinois. La chinoise a pris place sur les rameaux fantastiques de l'ornement, le chinois se trouve placé d'une manière tant soit peu vraisemblable sur une balustrade qui est du reste aussi bien fantasque.

Hauteur du chinois . . 0,50 m.
Longueur „ . . 0,40 „

„La maison hollandaise", maintenant le palais chinois, fut bâtie sur l'ordre de l'Impératrice Catherine II de 1762 à 1768.

Voir les Trésors d'art en Russie, tome I, 1901, page 183.





«ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ»

1904. — № 9.

☆ Съ Высочайшаго разрѣшенія на Императорскихъ Фарфоровомъ и Стеклянномъ заводахъ установленъ ежегодный конкурсъ для представленія художественныхъ рисунковъ, — на основаніи правилъ Высочайше одобренныхъ 11 октября 1900 года, однимъ изъ пунктовъ коихъ опредѣлено, что предположенія Комиссіи о присужденіи премій за лучшіе изъ поступившихъ на конкурсъ рисунки представляются на Высочайшее благовоззрѣніе Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Θеодоровны. Срокъ для представленія въ Управленіе Императорскими Фарфоровымъ и Стеклянными заводами (С.-Петербургскій уѣздъ, селеніе Императорскаго Фарфороваго завода) рисунковъ на конкурсъ текущаго года истекаетъ 1 ноября.

Независимо отъ представленія рисунковъ на свободно избранныя темы, въ текущемъ году, на помянутый конкурсъ художественныхъ рисунковъ назначены, для исполненія, слѣдующія задачи:

I. Составленіе рисунковъ частей столоваго сервиза: глубокой, плоской и десертной тарелокъ, круглаго и овальнаго блюдъ, чашки и блюдца, соусника и салатника; живопись должна быть разсчитана на надглазурныя краски и, кромѣ рисунка общаго вида отдѣльныхъ предметовъ, должны быть представлены профили и добавочные рисунки, уясняющіе композицію для исполненія, или же рисунки предметовъ въ развернутомъ видѣ; допускается украшеніе предметовъ плоскимъ рельефомъ.

II. Изготовленіе настольной модели (изъ воска или гипса) отдѣльной фигуры (человѣка или животнаго) для исполненія бисквитомъ; степень законченности модели будетъ имѣть значеніе при присужденіи премій.

Исполненныя задачи при назначеніи премій будутъ приняты во вниманіе наравнѣ съ художественными рисунками на свободно избранныя темы.

☆ Отдѣлъ промышленности, по приказанію г. министра финансовъ, доводитъ до всеобщаго свѣдѣнія, что 15 декабря 1904 г. въ залахъ Императорскаго общества поощренія художествъ имѣетъ быть открыта „патріотическая выставка“, посвященная военнымъ событіямъ на Дальнемъ Востокѣ.

Предметы, допускаемые на „патріотическую выставку“, раздѣляются на два обширныхъ отдѣла: а) художественно-библіографическій и б) военно-санитарный. Въ составъ перваго входятъ картины, этюды, эскизы, рисунки, оригинальные снимки военныхъ дѣйствій; книги, журналы, брошюры, лубочныя картины, открытыя письма и т. п. Въ составъ второго входятъ: обмундированіе и продовольствіе войскъ, статистическія данныя, модели судовъ, остатки снарядовъ, трофеи, взятыя у непріятеля; постановка военно-санитарнаго дѣла, поѣзда, бараки, палатки, обстановка военныхъ лазаретовъ, исторія сестры милосердія, исторія „Краснаго Креста“ и проч.

За справками надлежитъ обращаться въ бюро выставки, помѣщающееся въ зданіи Императорскаго общества поощренія художествъ (Спб., Морская, 38). Бюро открыто для личныхъ переговоровъ ежедневно (кромѣ понедѣльниковъ и праздничныхъ дней) отъ $2^1/_2$ до 4 часовъ дня.

✡ Состоящій подъ предсѣдательствомъ Е. И. В. Великаго Князя Николая Михаиловича организаціонный комитетъ устраиваемой въ 1905 году въ Таврическомъ Дворцѣ въ пользу вдовъ и сиротъ павшихъ въ бою воиновъ историко-художественной выставки русскихъ портретовъ (съ 1705 по 1905 годъ), Всемилостивѣйше принятой Государемъ Императоромъ подъ Высочайшее Его Императорскаго Величества покровительство, обращается ко всѣмъ собственникамъ портретовъ, писанныхъ русскими и иностранными художниками и изображающихъ русскихъ людей, съ просьбою дать о нихъ свѣдѣнія въ бюро выставки, помѣщающееся во Дворцѣ Е. И. В. Великаго Князя Михаила Николаевича (С.-Петербургъ, Милліонная, 19).

Особенно желательны портреты (находящіеся въ столицахъ, городахъ и усадьбахъ). писанные художниками: Матвѣевымъ, Никитинымъ, Левицкимъ, Боровиковскимъ, Рокотовымъ, Аргуновымъ, Антроповымъ, Щукинымъ, Брюлловымъ, Кипренскимъ, Тропининымъ, Варнекомъ, П. Ѳ. Соколовымъ, Венеціановымъ, Зарянко, Ѳедотовымъ, Перовымъ, Крамскимъ, Ге, Макаровымъ, Гротомъ, Натье, Ротари, Росленомъ, Вуалемъ, Лампи, Грезомъ. В. Лебрень, Доу, Винтергальтеромъ и др., а также и современными русскими и иностранными мастерами.

✡ Историческую выставку предметовъ исскуства, устроенную въ пользу раненыхъ и больныхъ воиновъ, посѣтило 15.039 человѣкъ. Чистый доходъ въ 12,889 р. 57 к. переданъ комитетомъ выставки въ канцелярію Ея Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны, бывшей Августѣйшей Покровительницы выставки. Комитетъ выставки подъ предсѣдательствомъ принцессы Елены Георгіевны Саксенъ-Альтенбургской работаетъ теперь надъ изданіемъ роскошнаго альбома выставки, который выйдетъ въ свѣтъ осенью съ объяснительнымъ текстомъ профессора А. В. Прахова.

✡ По сообщенію изъ Лондона, въ этомъ городѣ найдена будто бы одна изъ картинъ Рафаэля, считавшаяся пропавшею. Картина „Мадонна на прогулкѣ“ принадлежитъ къ числу самыхъ маленькихъ полотенъ Рафаэля (60 сантиметровъ въ длину и 26 въ вышину). Она была пріобрѣтена Карломъ I въ 1628 году и перешла въ Мадридъ, когда Кромвель распродавалъ галлерею Стюартовъ. Изъ Мадрида она исчезла во время наполеоновскихъ войнъ, въ 1807 году, когда вожди гверильясовъ, нуждаясь въ деньгахъ, продавали частями королевскій испанскій музей. Тогда купилъ ее одинъ англичанинъ, у потомковъ котораго она находилась и въ настоящее время, будучи однако совсѣмъ забытою (?). Здѣсь отыскалъ ее извѣстный лондонскій торговецъ художественными предметами, Кромеръ, который убѣжденъ въ подлинности пріобрѣтенной имъ находки. Насколько вѣрны его догадки,—покажетъ судъ экспертовъ.

Джоржъ Уатсъ.

Скончавшійся въ Лондонѣ 19 іюня англійскій художникъ Джоржъ-Фредерикъ Уатсъ пользовался міровой извѣстностью, какъ первоклассный мастеръ во всѣхъ родахъ живописи и какъ художникъ-мыслитель, вдохновлявшійся въ своемъ творчествѣ этическими идеалами. Первое произведеніе Уатса появилось па академической выставкѣ, когда ему было всего 20 лѣтъ (въ 1837 г.), а на конкурсахъ 1843 и 1847 гг. въ Вестминстерѣ-Голль онъ оказался въ числѣ получившихъ первыя преміи. Въ 1867 г. академія избрала его своимъ членомъ и въ томъ же году возвела въ званіе ординарнаго академика. Уже въ то время онъ считался замѣчательнѣйшимъ изъ англійскихъ портретистовъ, создавши цѣлую галлерею портретовъ выдающихся дѣятелей Англіи: поэта Теннисона, художника и поэта Данте, Габріеля Вессетта, поэта Свинберна, Карлейля, Гладстона, Макса Мюллера и мн. др. Но міровую извѣстность Уатсъ стяжалъ себѣ тѣми картинами, которыми онъ стремился, по его выраженію, вызвать у зрителя подъемъ духа, именно символическо-философскими и алегорическими сюжетами. Таковы его „Надежда“, „Вѣра“ и „Смерть“.

Наиболѣе любимой его картиной была „Любовь и Жизнь“. Всѣ алегоріи картинъ Уатса воплощались въ человѣческомъ образѣ.

✡ Художественный отдѣлъ русскаго музея Императора Александра III пріобрѣлъ

отъ профессора И. Е. Рѣпина этюды къ его картинѣ „Торжественное засѣданіе по случаю столѣтія Государственнаго Совѣта" за 10,000 рублей, изъ коихъ 5,000 рублей теперь же, согласно желанію профессора И. Е. Рѣпина, переданы отъ его имени въ Высочайше учрежденный особый комитетъ по усиленію флота, остальныя же 5,000 руб. будутъ переданы комитету по полученіи музеемъ упомянутыхъ этюдовъ.

Его императорское высочество августѣйшій предсѣдатель комитета удостоилъ жертвователя слѣдующимъ раскриптомъ:

„Илья Ефимовичъ!

„Прошу васъ принять мою сердечную признательность за ваше сочувствіе задачамъ состоящаго подъ моимъ предсѣдательствомъ комитета по усиленію военнаго флота и за переданное мнѣ черезъ великаго князя Георгія Михаиловича щедрое пожертвованіе ваше на осуществленіе этого дорогого для всѣхъ насъ дѣла.

„Искренно васъ уважающій

„Александръ Михаиловичъ".

✡ Въ субботу, 10 іюля, при производствѣ работъ для прокладки водопроводныхъ трубъ въ Царскомъ Селѣ рабочіе въ районѣ расположенія л.-гв. Кирасирскаго Его Величества полка наткнулись на старый фундаментъ. Въ немъ они нашли вставленнымъ выточенный изъ гранита ящикъ-кубъ, каждая сторона котораго равна $^{3}/_{4}$ аршина; внутри куба оказался мраморный ящикъ въ 5 вершковъ ширины и длины и вершка въ 2 высоты; въ этомъ ящикѣ, прикрытомъ металлической золоченой доской и мраморной крышкой съ выточенной изъ мрамора шарообразной ручкой, находилась небольшая, въ вершокъ въ кубѣ, золотая коробочка, въ которой не было найдено ничего, но лишь слышенъ запахъ ладона и благовонныхъ маслъ. Весь кубъ прикрытъ гранитною же пирамидальной крышкою вершка въ 2 высоты по краямъ. Позолота доски съ верхней, прилегающей къ мраморной крышкѣ, стороны очень хорошо сохранилась; на ней имѣется четко вырѣзанная надпись (орѳографія сохранена):

Сія церковь

Во имя Святаго Великаго Царя и равноапостола Константина.

Заложена

Санктпетербургской Губерніи въ Городѣ Софіи

Июля 11 дня

Въ лѣто отъ созданія Міра ЗСЦА (7291)
отъ Рождества Христова 1783
Царствованія же Благочестивѣйшей Самодержавиѣйшей Великой Государыни Императрицы Всероссійския

ЕКАТЕРИНЫ ВТОРЫЯ

въ двадесятое

При Наслѣдникѣ Ея Благовѣрномъ Государѣ Цесаревичѣ и Великомъ Князѣ Павлѣ Петровиче и Супругѣ ЕГО Благочестивѣйшей Государыни Великой Княгини Маріѣ Ѳеодоровиѣ и При Благовѣрныхъ Государихъ Великихъ Князьяхъ Александри Павловичи и Константинѣ Павловичѣ.

По этому поводу появилось въ „Нов. Вр." письмо св. Іакова Червяковскаго, объясняющее исторію находки:

Открытый фундаментъ, не представляетъ собою какой-либо археологической загадки. До 1817 года въ гор. Софіи (старая часть нынѣшняго Царскаго Села) существовала приходская Царе-Константиновская церковь. Императоръ Александръ Павловичъ изволилъ замѣтить, что приходская Царе-Константиновская церковь пришла въ ветхость, а потому Высочайше повелѣлъ ее исправить. Командированный для осмотра ея архитекторъ Руено нашелъ, что исправить ее починкою невозможно, а необходимо перестроить всю вновь, на что потребуется болѣе 34,000 рублей. Въ виду предположеннаго переселенія жителей изъ Софіи въ Царское Село, такой расходъ на ремонтъ показался значительнымъ.

Согласно высказанному по этому поводу мнѣнію преосвященнаго митрополита с.-петербургскаго Амвросія, удостоенному Высочайшаго утвержденія, 27 сентября 1817 года послѣдовалъ указъ: Царе-Константиновскую церковь упразднить, причтъ ея въ полномъ составѣ, всю церковную утварь и архивъ перевесть къ госпитальной церкви; строеніе упраздненной церкви разобрать и употребить по пристойности, напримѣръ на отопленіе церкви. Было ли въ свое время чѣмъ-либо отмѣчено мѣсто, гдѣ стоялъ св. престолъ, данныхъ въ указѣ не имѣется.

✡ *Къ верещагинской выставкѣ.* Къ выставкѣ картинъ покойнаго профессора В. В. Верещагина, открывающейся 1 ноября, община св. Евгеніи предпринимаетъ изданіе открытокъ съ репродукціями выставленныхъ картинъ и рисунковъ. Весь сборъ съ изданія пойдетъ на нужды Краснаго Креста. Выставка закончится громаднымъ аукціономъ, который со-

стоится передъ рождественскими праздниками.

☆ Въ мастерской покойнаго художника В. В. Верещагина найдена очень интересная серія послѣдовательныхъ картинъ изъ жизни тяжело раненаго. Картины эти изображаютъ раненаго на полѣ сраженія, на носилкахъ, въ госпиталѣ, на операціонномъ столѣ и выздоравливающимъ, диктующимъ сестрѣ милосердія письмо на родину.

☆ *Археологическое открытіе*. Въ Іерусалимѣ сдѣлано археологическое открытіе, заключающееся, по словамъ „Temps“ въ слѣдующемъ. Въ 300 метрахъ отъ городскихъ воротъ, въ мѣстности Бабъ-эль-Амудъ стоялъ домъ старинной постройки. Въ немъ были произведены раскопки, которыя привели къ открытію великолѣпно сохранившагося мозаичнаго пола въ 3 метра ширины и въ 6—7 метровъ длины. Мозаика представляетъ собою картину, изображающую Орфея, играющаго на лирѣ. Къ его игрѣ прислушиваются фавы. Въ углахъ изображены окруженныя цвѣтами животныя: тигръ, дикая лошадь, быкъ, олень, утка и другіе звѣри. Тутъ же изоброжены и портреты двухъ женщинъ, окутанныхъ въ покрывала. Надъ ихъ головами—греческія надписи: Өеодосія и Георгія. Въ промежуткѣ между портретами и фигурой Орфея изображены тронъ, леопардъ и танцовщикъ. Рѣдкая по своей цѣнности мозаика будетъ со всевозможными предосторожностями перевезена въ Яффу и оттуда въ Константинополь, въ музей.

☆ Посмертная выставка произведеній В. В. Верещагина возбуждаетъ большой интересъ среди художниковъ и въ обществѣ не только у насъ въ Россіи, но и за границею. Въ общество поощренія художествъ, избранное мѣстомъ для предстоящей выставки, изъ Мюнхена, Вѣны, Брюсселя и другихъ городовъ Западной Европы поступали запросы о срокѣ ея открытія, числѣ оставшихся послѣ покойнаго картинъ и рисунковъ и т. п. Выставка дѣйствительно обѣщаетъ быть чрезвычайно интересной; общее число картинъ и рисунковъ, которые уже прибывали въ Петербургъ, достигаетъ шестисотъ штукъ: среди нихъ есть большія полотна. Такъ напримѣръ выставлена будетъ большая, хотя и не совсѣмъ законченная картина изъ серіи туркестанскихъ мотивовъ „Орлы надъ убитыми“; затѣмъ изъ серіи этюдовъ русско-турецкой войны „Атака“ и „Молебенъ передъ атакой“; третьей частью къ этимъ картинамъ является „Панихида“, находящаяся въ Третьяковской галлереѣ. Громадный интересъ, особенно въ данное время, представляютъ также японскіе картины и этюды, явившіеся плодомъ путешествія Верещагина по Японіи, откуда онъ вернулся всего за какой-нибудь мѣсяцъ до начала войны. Здѣсь всего до двадцати нумеровъ. На предстоящей выставкѣ будутъ собраны также рисунки покойнаго, начиная даже съ его академическихъ композицій, которыя представляютъ большую рѣдкость. Каталогъ, приготовляемый къ выставкѣ, составляется такъ же, какъ при покойномъ художникѣ, съ сохраненіемъ соотвѣтственныхъ поясненій при каждомъ названіи. Послѣ выставки, согласно волѣ покойнаго, будетъ происходить аукціонъ. Съ увѣренностью можно сказать, что помимо художественнаго выставка будетъ имѣть и матеріальный успѣхъ; вырученныя съ нея деньги явятся главнымъ подспорьемъ семьѣ покойнаго.

☆ Въ залахъ Общества поощренія художествъ идутъ дѣятельныя работы по устройству посмертной выставки произведеній. В. В. Верещагина. Картины, рисунки и даже художественныя принадлежности и обстановка мастерской художника—все это уже доставлено изъ Москвы и размѣщается теперъ въ выставочныхъ залахъ подъ непосредственнымъ наблюденіемъ жены покойнаго Л. В. Верещагиной. Убранство выставки будетъ какъ и при жизни художника: въ залахъ устанавливаются его мольберты, развѣшиваются его красивыя чучелы орловъ и т. п. Число картинъ и эскизовъ, этюдовъ и рисунковъ, доставленныхъ на выставку, достигаетъ четырехсотъ штукъ: здѣсь картины изъ испано-американской войны—„Допросъ шпіона“, „Раненый“ и др., нѣсколько эскизовъ палестинской серіи; среди нихъ большое полотно, изображающее шествіе отъ гробницъ; виды „Гималая“; эскизы къ „Пожару Москвы“; „Наполеоновскіе снѣга“; серія картинъ изъ туркестанскаго похода; двадцать рисунковъ изъ путешествія по Японіи, Индіи и др. Изъ большихъ картинъ будетъ выставлена „Мечеть“, не совсѣмъ законченная, „Людоѣды“ изъ индѣйской серіи и „Атака“ изъ туркестанской войны. Нѣсколько портретовъ Л. В. Верещагиной и др. На выставкѣ собрано много еще очень мелкихъ вещей, служащихъ прекрасной иллюстраціей и объясненіемъ къ картинамъ покойнаго Верещагина, находящимся въ музеяхъ.

☆ Въ засѣданіи московской городской

думы 21 апрѣля закончено разсмотрѣніемъ новое положеніе объ управленіи Третьяковской галереей. Опредѣленъ пятичленный составъ совѣта галереи во главѣ съ попечителемъ, избираемымъ думою изъ числа предложенныхъ лицъ закрытою балотировкой. Пріобрѣтаемыя произведенія искуства должны „возможно полно отражать поступательное движеніе русскаго искуства". Вопросъ о порядкѣ пріобрѣтенія новыхъ картинъ оставленъ открытымъ и передань на новое разсмотрѣніе комисіи.

☆ По почину епископа Назарія (теперь нижегородскаго), когда онъ былъ владыкой олонецкимъ, въ Петрозаводскѣ началъ созидаться Музей церковныхъ древностей. Музей еще небольшой, но въ немъ есть уже интересныя вещи, а между ними есть и замѣчательныя, наприм. апостолъ работы царевны Софіи, прекраснаго письма, съ великолѣпными заставками, на послѣднемъ листѣ котораго и подпись: „Царевна Софья трудящася". Есть въ музеѣ кромѣ того нѣсколько интересныхъ символическихъ картинъ-иконъ письма XVIII вѣка, изображающихъ борьбу православной церкви съ еретиками; есть колекція старыхъ антиминсовъ, подборъ мѣдныхъ иконъ и складней, производство знаменитаго Даниловскаго старообрядческаго монастыря и пр.

☆ Существовавшій въ Митавѣ съ 1634 г. римско-католическій костелъ пришелъ въ такую ветхость, что губернской администраціей предложено было закрыть его. Прихожане рѣшили построить на этомъ же мѣстѣ новый. Курляндія была нѣкогда вся католической, теперь въ Митавѣ изъ 35.000 жителей только 5—6 тысячъ римско-католическаго исповѣданія. Въ снесенномъ на-дняхъ костелѣ прихожаниномъ былъ въ теченіе трехъ лѣтъ Людовикъ XVIII, во время своего изгнанія изъ Франціи получившій пріютъ въ Митавѣ отъ Павла I. Съ того времени сохранились въ костелѣ нѣсколько принадлежавшихъ королю предметовъ. Между прочимъ обращаетъ на себя вниманіе художественно исполненная желѣзная лѣстница, ведшая въ ложу короля и устроенная имъ же.



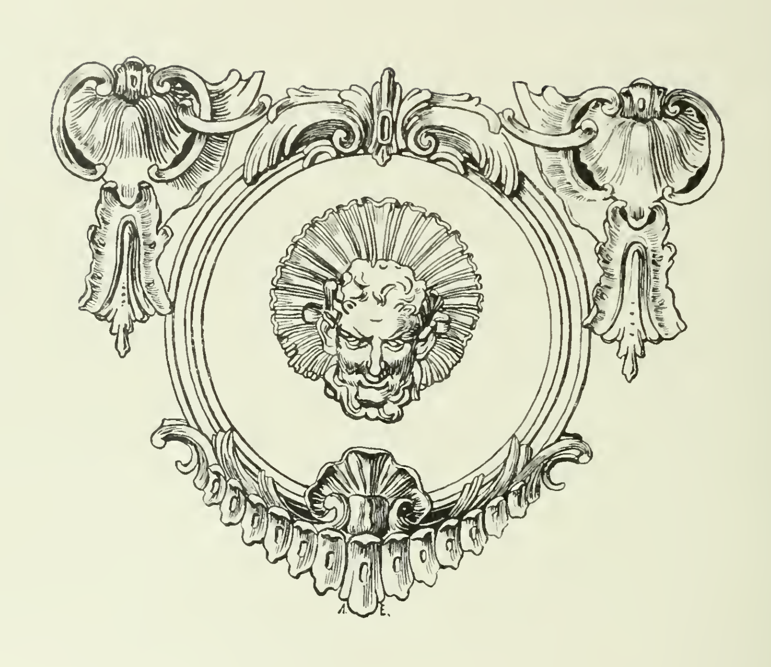
Редакторъ АДРІАНЪ ПРАХОВЪ,

Заслуженный ординарный профессоръ Императорскаго С.-Петербургскаго университета.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ОПИСАНІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ СОКРОВИЩЪ ЦАРСКАГО СЕЛА.



(Продолженіе).


A. E.


Императорскій
Большой
Царскосельскій
Дворецъ.
Художественныя Сокровища
Россіи.
Les Tresors d'Art en Russie.
1904

Императорскій Большой Царскосельскій дворецъ.

Глава II.



Съ воцареніемъ императрицы Екатерины II-й, въ исторіи большого Царскосельскаго дворца наступаетъ новая эпоха. При этой государынѣ онъ не мало измѣнился какъ во внѣшнемъ своемъ видѣ, такъ особенно во внутреннихъ украшеніяхъ.

Въ 1764—1766 гг. перестроены покои подъ антикаморами и въ лѣвомъ флигелѣ, вновь устроены при дворцѣ „на садикѣ" нѣсколько украшенныхъ позолотою комнатъ, въ правомъ флигелѣ сдѣлана также надстройка съ жилыми покоями и проч. [83]).

24 мая 1769 года, „по отсутствіи его

[82]) Тамъ же. о.5.449 5 8.

[83]) Сдѣланы восемь перегородокъ подъ большою галлереею для столовыхъ и гардеробныхъ покоевъ, въ двухъ комнатахъ безъ обоевъ—поставлены печи, исправлены во дворцѣ альковъ и ниши съ рѣзьбою и позолотою для камергера Васильчикова, въ опочивальнѣ императрицы Екатерины II сдѣлана новая кровать, четыре стула, канапе, два комелька и въ картинномъ залѣ настланъ полъ. (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV № 52 ч. 1—2 лл. 266—272.

императорскаго высочества изъ Села Царскаго, читаемъ мы въ одномъ документѣ, послѣ обѣденнаго кушанья, по циркумференціи въ кухнѣ его высочества неизвѣстно отчего, въ 7-мъ часу по полудни произошелъ пожаръ; загорѣлась деревянная посуда" [illegible]). Пожаръ былъ скоро потушенъ и серьезныхъ послѣдствій не имѣлъ.

Въ 1773—1777-мъ годахъ въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ было произведено нѣсколько реставрацій, передѣлокъ и пристроекъ.

13-го апрѣля 1778 года императрица Екатерина II писала Гримму: „Въ Царскомъ Селѣ предстоятъ большія передѣлки. Императрица не желаетъ болѣе помѣщаться въ двухъ небольшихъ ком-

[illegible]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. 0.0,722.—22-го января 1773 года императрица черезъ архитектора Неѣлова приказала Царскосельской Конторѣ галлереи, гдѣ правый верхній садъ, и въ нижнемъ этажѣ дворца покои, изъ коихъ одинъ украшенъ былъ раковинами, перестроить осенью въ парадные покои въ два этажа, выломавъ своды, окна и проч., подъ садикомъ и галлереями устроить жилыя комнаты по утвержденнымъ государыней планамъ и фасаду. Въ 1774 году во дворцѣ сдѣланы входныя лѣстницы снизу въ верхній этажъ, устроенъ на верху одинъ покой; передъ опочивальней государыни исправленъ диванъ (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV, № 52. ч. 1—2, лл. 266—272. Въ верхнемъ этажѣ дворца во всѣхъ комнатахъ до большого зала передѣланы штучные полы и произведена штукатурная работа „внутри покоевъ" (Тамъ же). Работами завѣдывалъ архитекторъ Неѣловъ. Золотарь Петръ Дементьевъ, живописный и золотарный мастеръ Иванъ Колокольниковъ и золотарнаго и лакирнаго дѣла мастеръ Андрей Ширмановъ золотили на гульфарбу рѣзьбу и карнизы въ новопостроенныхъ на садикѣ покояхъ въ среднемъ этажѣ. Рѣзного и золотарнаго дѣла мастеръ Францъ Бриль. (Franz Christof Brullo) въ тѣхъ же комнатахъ золотилъ: 1) въ двухъ покояхъ и альковѣ постѣнный подъ потолокомъ карнизъ, дорожники и листы, откосы въ окнахъ, коробки и лѣтніе переплеты съ панелью, двери, десюпортъ, наличники, комельки и обойные листы. 2) Въ пяти покояхъ въ постѣнномъ потолочномъ карнизѣ дорожники и фестоны и прочую рѣзьбу и одинъ каминъ. 3) Въ трехъ покояхъ и двухъ чуланчикахъ всю рѣзьбу въ панеляхъ, дверяхъ, окнахъ и обойныхъ брускахъ, кромѣ потолочныхъ карнизовъ. 4) Въ одномъ покоѣ трое дверей съ наличниками и десюпортами, потолочные карнизы (Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. 0.8.501). Вышеупомянутый мастеръ Иванъ Колокольниковъ красилъ кровлю на циркумференціи, балюстрадъ и проч. Кровля на циркумференціи была изъ чернаго желѣза. Въ нижнемъ этажѣ дворца въ покояхъ графини Румянцевой „Брюсши", барона Черкасова и Салтыкова дѣлаются новыя полы, одна ниша съ перегородками (эта перегородка единственный въ настоящее время остатокъ старинной отдѣлки въ первомъ этажѣ), антресолью, лѣстницей и проч. Передѣлывалась ниша въ покояхъ Потемкина. Сдѣланы были лѣстницы въ третій этажъ,—одна подлѣ уборной, другая подлѣ Совѣта (комната Совѣта находилась въ первомъ этажѣ, въ то время, вѣроятно, еще въ правомъ флигелѣ). У опочивальни устроены перегородки съ подпугами, дверями и окнами, и сдѣланъ диванъ (Это не опочивальня Александра I-го, такъ какъ по стилю она принадлежитъ къ болѣе раннему времени. Вѣроятно, вслѣдствіе наромодности этой комнаты Екатерина повелѣла построить новую, но гдѣ она находилась, трудно рѣшить). Изъ оранжереи перенесенъ театръ во дворецъ. Надъ церковію и правымъ флигелемъ у новыхъ покоевъ ихъ высочествъ ставится балюстрадъ. Въ верхнемъ мезониномъ этажѣ и надъ покоями государыни перемощены полы, чинится большая дубовая лѣстница. Въ нижнемъ этажѣ въ двухъ покояхъ дѣлаются антресоли. (Тамъ же 0.8.501). Въ 1776-мъ году, читаемъ мы въ одномъ документѣ,—ея императорское величество соизволила указать въ сѣнцахъ у круглой лѣстницы, что изъ картиннаго зала въ садъ, убрать штукатурною и лѣпною работою какъ стѣны, такъ и потолокъ, а по деревянной перегородкѣ деревянною рѣзбою и выкрасить противъ рисунка, который изволила апробовать 23 мая и исполнить все это по отсутствіи государыни въ Петергофъ (Тамъ же О. 8,080 [188] 477, л. 1-й 1777 г.). Золотарный подмастерье Василій Шамшинъ золотилъ вновь передѣланную круглую лѣстницу и лѣпной потолокъ въ среднемъ апартаментѣ подлѣ китайскаго зала (Тамъ же л. 6). Это такъ называемая столовая Маріи Θеодоровны?), въ среднемъ же этажѣ въ столовой, билліардной и др. комнатахъ панели, наличники и проч. (Тамъ же, л. 56). Рѣщикъ Григорій Кренцель въ нижнемъ этажѣ дворца „отъ сада предъ лѣстницей въ маленькихъ сѣнцахъ рѣжетъ деревянную перегородку", а также четыре трофея на двери, четыре штуки пальмъ съ лентами, четыре плата, одно дерево, которое поставлено въ новомъ саду въ канапе, во дворцѣ дѣлаетъ въ опочивальнѣ его императорскаго высочества кронштейнъ подъ новые часы. Рѣзьбу ниши золотилъ мастеръ Францъ Бриль (0.8,080 [188] 477 л. 24). Мастеръ Кренецъ во дворцѣ на круглой лѣстницѣ, что подлѣ картиннаго зала, подправлялъ висячій съ лентами фруктъ, сдѣлалъ 27 гирляндъ съ бантами и лентами, 30 висячихъ фрукторыхъ кончиковъ, два виноградныхъ фрукта, столбъ-корень съ извивающимися съ обѣихъ сторонъ кругомъ него пальмовыми и лавровыми листьями; на пилястрахъ нижней и верхней перегородки рѣзалъ висячія линейки, надъ дверями и замками четыре клейма съ линейками, два трофея къ дверямъ, на панели три полотна съ репейками, десять висячихъ линеекъ подъ карнизъ; предъ лѣстницей вверху между покоями на стѣнахъ и надъ окномъ одно клеймо, четыре трофея, изъ нихъ два маленькіе; къ китайской моделькѣ два дракона и два пальмовыхъ листа (Тамъ же, л. 52). Въ 1777 году, по проэкту архитектора Герарда, передѣлывается лѣстница „съ садовой стороны и китайскаго зала въ сѣнцахъ," при чемъ сосновыя ступени лѣстницы были замѣнены дубовыми. (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV, № 52, ч. 1—2 л. 263.

натахъ; она хочетъ отнести большую парадную лѣстницу на край дома; она хочетъ жить среди садовъ и любоваться ими съ балкона. Большая лѣстница перенесена къ маленькому флигелю около подъѣзда со стороны Гатчины; будетъ сдѣлано десять аппаратаментовъ, для украшенія которыхъ будетъ исчерпана вся ея любимая библіотека" [85]).

21 іюня Екатерина писала тому же Гримму: „Не только внутри, но и въ фасадѣ со стороны Кагульскаго обелиска Царскосельскій дворецъ будетъ совершенно передѣланъ, тотъ фасадъ сдѣлается красивымъ" [86]).



А самой срединѣ всего нынѣшняго дворцоваго зданія со временъ еще государыни императрицы Екатерины I-й устроена была *китайская зала*, такъ названная по китайскимъ въ ней уборамъ, по обложенію стѣнъ лакированными досками съ изображеніемъ загородныхъ домиковъ, китайскими надписями и разными украшеніями въ китайскомъ вкусѣ, а также множествомъ вазъ, колоннъ и разной посуды китайскаго, японскаго и саксонскаго фарфора, разставленнаго на полукруглыхъ пирамидахъ, и собраніемъ тибетскихъ идоловъ и проч. Императрица Екатерина II приказала парадную лѣстницу устроить на мѣстѣ именно этой комнаты, а китайскую залу сдѣлать и опять (къ сожалѣнію, въ совершенно иномъ родѣ) убрать на мѣстѣ бывшей парадной лѣстницы (гдѣ она находится и въ настоящее время) [87]).

Въ 1776—1788 гг. произведены были весьма важныя работы по украшенію комнатъ Большого Царскосельскаго дворца, при чемъ главными дѣятелями изъ художниковъ являются Шарлемань, архитекторъ Камеронъ и академикъ Мартосъ. Подробное описаніе всѣхъ этихъ работъ, добытое нами изъ архивныхъ документовъ, дано будетъ въ приложеніи къ описанію художественной отдѣлки отдѣльныхъ комнатъ.

Въ 1783-мъ и слѣдующихъ годахъ архитекторъ Камеронъ въ лѣвомъ флигелѣ Царскосельскаго дворца устраиваетъ *баню* для императрицы Екатерины II-й съ необыкновенною роскошью [88]). Интересны свѣдѣнія объ этомъ оригинальномъ сооруженіи, заимствованныя изъ документовъ времени его основанія. Въ нижнемъ этажѣ, гдѣ помѣщалась *холодная баня*, полъ былъ выстланъ бѣлымъ мраморомъ, привезеннымъ изъ Греціи, плафонъ и стѣны расписаны и „выпечатаны" на маслѣ, стѣнной карнизъ съ рѣзьбою и живописью. Въ холодной банѣ два круглыхъ желѣзныхъ окна, мраморный, богато украшенный орнаментами и фигурами каминъ (стоимость его—2170 рублей), *восемь бѣлыхъ фаянсовыхъ колоннъ, поддерживающихъ канапе* (не тѣ ли самыя, которыя теперь въ опочивальнѣ Елисаветы Алексѣевны?), бассейнъ для воды изъ бѣлаго мрамора съ бронзовыми золочеными орнаментами. Балдахинъ въ *мыльнѣ* состоялъ изъ купола съ великолѣпными архитектурными орнаментами, увѣнчанными орлами съ

[85]) Сборникъ Императорскаго Россійскаго Историческаго Общества. Томъ XXIII.

[86]) Тамъ же.

[87]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. № 0,11,164. Снаружи новой китайской залы съ садовой стороны перваго дворцоваго флигеля поставлены были сначала 12 *кирпичныхъ* колоннъ коринѳскаго ордена, которыя впослѣдствіи, по повелѣнію государыни, замѣнены были *мраморными*. 17 декабря 1780 года Екатерина II-я приказала столярнаго дѣла мастеру Гейслеру въ среднемъ китайскомъ залѣ дворца всѣ фарфоровыя штуки (кувшины), также покрытый лакомъ китайскій дерерянный уборъ и прочее столярное и рѣзное украшеніе снять, собрать и каждую штуку перемѣтить, чтобы въ случаѣ надобности, поставить на мѣста. Фабрикантъ Красносельской фаянсовой фабрики *Альбрехтъ Фридриготъ Конради дѣлаетъ двѣ фаянсовыя печи* въ новопостроенный флигель, гдѣ была парадная лѣстница (Тамъ же, № 11,166). Лѣтомъ (въ іюлѣ) 1781 года въ Царское Село были присланы для дворца слѣдующія китайскія обои и матеріи, привезенныя изъ Китая купцомъ Голиковымъ: „Обои, рисованные по гарнитуру разныхъ цвѣтовъ:—зеленые, бѣлые, голубые, оранжевые, флеровые, живописные — бѣлые, голубые, зеленые, желтые; палевые; атласъ голубой, малиновый дикій; канфа палевая, темносиняя, капуциновая, розовая, гарнитуръ зеленый, голубой, пунцовый, малиновый, коричневый, дикій, фіолетовый; канча шеколадная, палевая, капуциновая, гарнитуръ живописный—бѣлый, малиновый, розовый, голубой, оранжевый, зеленый; ширмы разныхъ цвѣтовъ—атласныя, шитыя разными шелками,—бѣлыя, голубыя, оранжевыя двухстороннія" (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV, № 52, ч. 1—2, л. 538.

[88]) Дѣлалъ баню каменнаго дѣла мастеръ Іосифъ Минчаки. Въ 1784 году крестьянинъ Василій Давыдовъ дѣлаетъ въ холодную баню мраморныя колонны, а Минчаки 20 колоннъ „кирпичныхъ съ базами, фризомъ и карнизомъ изъ пудожскаго камня"; для фриза къ колоннамъ мраморъ покупали у лѣпного мастера Фонтанны (Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. 00.591).

пирамидами лавров. Въ *комнатахъ по лѣвую сторону горячій* и по правую — холодной бани очень красивый штучный разноцвѣтный полъ, чудные мраморные камины: купола, поддерживаемые четырьмя мраморными колоннами „изъ штуки", были богато вызолочены и украшены фигурами и орнаментами. *Въ комнатѣ для отдохновенія и въ кругломъ залѣ* разными красками были расписаны и „выпечатаны" плафонъ, карнизъ съ фризомъ, стѣны съ ламбри, наличниками, коробками, дверями, шасси и проч. *Въ туалетномъ кабинетѣ* или *диванѣ* расписаны были плафонъ съ изображеніемъ разныхъ животныхъ и фигуръ, фризъ, двери, наличники, коробки, на панеляхъ были представлены аллегорическія изображенія. *Въ антишамбрѣ* или *переходѣ въ теплую мыльную, въ коридорахъ и двухъ* остальныхъ *кабинетахъ* также росписаны были стѣны и плафоны. *Пристани* и ступени *лѣстницы* были изъ бѣлаго греческаго мрамора; желѣзный балюстрадъ на лѣстницѣ былъ украшенъ бронзою. На всѣхъ лѣстницахъ плафоны, карнизы, стѣны, двери и наличники были покрыты также живописью. *Въ верхнемъ этажѣ* находились *два кабинета* [89]), *шамбрь-де-компани* или *бесѣдная комната* [90]) и *большая зала* или *галлерея.*

Одна внутренняя отдѣлка бани обошлась въ 250.000 руб.; общая же стоимость постройки обошлась въ 463.560 р. (въ настоящее время это составитъ около 1.500.000 руб.). Всѣ внутреннія украшенія и живопись въ банѣ были исполнены почти однимъ мастеромъ Шарлеманъ [91]).



Въ 1783—1788 гг. формейстеръ Императорскаго фарфороваго завода Рашетъ дѣлалъ по рисункамъ Камерона барельефы и другія фигуры въ холодную баню и „отливалъ ихъ самоискуснѣйшимъ образомъ въ комнату верхняго этажа, въ покой, называемый овальный портикъ, въ агатную купальную и во вторую агатную комнаты, на лѣстницу, въ библіотеку, въ одинъ покой нижняго этажа, въ комнату отдыхальную, по сторонамъ холодной и жаркой бани" [92])

17-го октября 1783 года императрица Екатерина II-я писала Бецкому: „Иванъ Ивановичъ. Указавъ въ Царскомъ Селѣ убрать нѣкоторые покои агатомъ, яшмою и восточнымъ хрусталемъ, повелѣваемъ потребное количество тѣхъ камней, по выбору архитектора Камерона, отпустить изъ Петергофа въ Контору строеній Села Царскаго вѣсомъ и счетомъ съ надлежащею запискою. Екатерина". Работу эту подрядился исполнить подрячикъ Василій Давыдовъ [93]). Особую прелесть

[89]) Въ одномъ изъ этихъ кабинетовъ плафонъ былъ богато украшенъ разными фигурами, орнаментами и животными во вкусѣ арабескъ, фризъ расписанъ фигурами; на панеляхъ представлены аллегорическія фигуры и орнаменты, каминъ мраморный съ богатою рѣзьбою; въ другомъ кабинетѣ въ плафонѣ написаны разныя фигуры, орнаменты, гирлянды и животныя.

[90]) Въ бесѣдной комнатѣ плафонъ расписанъ фигурами, орнаментами, гирляндами и животными. Въ большой залѣ „всѣ четыре стѣны были одѣты плинтою изъ бѣлаго итальянскаго мрамора. Плинта эта, читаемъ въ документѣ, служитъ ламбріемъ и поставлена изъ дусина и большого горла, которое богато украшено двойными стебельками, окруженными листьями петрушки, между стебельками разные цвѣты. Горло поддерживается круглою рѣзною дусиною съ изображеніемъ мелкихъ листьевъ. Высота плинты съ ея четырьмя членами архитектуры $9^2/_3$ д., ширины 5 д., длины - вокругъ всей комнаты 113 футовъ. Сверхъ плинты снизу карнизъ изъ бѣлаго италіанскаго мрамора, замѣняющій ламбри, и убранный двумя членами архитектуры и опрокинутымъ ганталомъ рѣзной работы съ изображеніемъ „великаго редекера" изъ листьевъ петрушки, при началѣ котораго „родъ флерона", внизу на четыреугольникѣ дусина плоская связка, поддерживаемая буденемъ, на которомъ вырѣзаны водяные листья; высота карниза 4 д. 1 линія, шир. 4 [illegible] д. Надъ двумя каминами два большихъ барельефа изъ бѣлаго италіанскаго мрамора выс. 5 ф. 9 д. Въ фризѣ украшенія изъ бронзы и мрамора. Надъ тремя дверями фризъ изъ порфира, украшенный золоченой бронзой. По сторонамъ обоихъ каминовъ большая женская фигура изъ бѣлаго италіанскаго мрамора; восемь большихъ фигуръ (выс. 5 ф. 10 д.) въ рукѣ держатъ вѣтви, раздѣляющіяся на три части и имѣющія по три бронзовыхъ подсвѣчника. Пьедесталы для фигуръ круглыя изъ порфира. На фасадахъ пьедесталовъ и на двухъ сторонахъ медаліоны съ бюстами, помѣщенные посреди увѣнчанныхъ лаврами и др. листьями барабановъ.

[91]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Разрядъ XIV, № 52, ч 1—2, лл. 276—277, 266—299.

[92]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія. оо.588.

[93]) Въ архивномъ дѣлѣ объ украшеніи упомянутыхъ комнатъ дворца яшмою и агатомъ находимъ двѣ очень интересныя записки мастеровъ—каменнаго дѣла Минчаки и мозаичныхъ работъ Якова Мартини (Jacob Martini),

придаетъ *холодной банѣ* ея окраска, до настоящаго времени производящаяся въ тонахъ, указанныхъ самимъ Камерономъ,—фонъ стѣнъ желтый, ниши красныя (помпейскаго оттѣнка), выступающія части бѣлыя, крыша зеленая. Среди кустовъ сирени, съ чуднымъ зеленымъ газономъ впереди, павильонъ этотъ производитъ удивительно изящное и поэтическое впечатлѣніе.

Одновременно съ постройкой холодной бани Камерономъ была построена *колоннадная галлерея*, носящая въ настоящее время его имя. 16 сентября 1783 г. Камеронъ (Charles Cameron) писалъ въ Контору строеній Села Царскаго: „Ея императорское величество соизволила повелѣть во время отсутствія разломать въ саду домъ, называемый жедеполмъ (каменные покои, гдѣ прежде жили камеръ-юнкеры и фрейлины); того ради благоволитъ Контора приказать домъ этотъ разломать до основанія, чтобы было мѣсто для поставки матеріаловъ для фундамента подъ новую галлерею“ [94]). Въ 1789—1794 гг. въ Царскосельскомъ Большомъ дворцѣ происходитъ нѣсколько мелкихъ исправленій [95]).

17 сентября 1794 года императрица Екатерина II пожелала видѣть модели церквей, находящихся въ Царскомъ Селѣ. Но, во исполненіе этого желанія государыни, Контора послала въ Петербургъ въ Эрмитажъ только одну модель каменной колокольни, находившейся въ купольной залѣ Царскосельскаго дворца [96]).

извѣстнаго намъ своими работами въ Ораніенбаумскомъ Китайскомъ или Голландскомъ дворцѣ (см. нашу статью въ № 10-мъ „Художественныхъ Сокровищъ Россіи“ за 1901 г.)—31-го января 1784 года Минчаки писалъ въ Контору строеній Села Царскаго: „За нужное почелъ я объяснить Конторѣ слѣдующія обстоятельства, имѣя въ виду, что работа эта рѣдкая и требуетъ деликатной отдѣлки, что должно наблюдать мнѣ для приведенія ея въ самое цвѣтущее и лучшее состояніе, а именно: во 1-хъ, должно камень агатъ распиливать на столь тонкія дощечки, которыя можно-бы было употребить по препорціи дѣла, для чего заготовляться будетъ. Во 2-хъ, слѣдуетъ вытесать простые плитные камни, на которые тотъ агатъ и будетъ наклеиваться. Въ 3-хъ, такъ какъ пиленый агатъ обычно нерегулярный, то нужно его обрѣзывать въ такой кругъ, изъ котораго можно было бы составить въ плотности такую высоту и ширину, какъ изображено въ рисункахъ. Въ 3-хъ, приготовленный такимъ образомъ агатъ должно наклеивать на простые плиты и швы дѣлать весьма плотные по примѣру каменной наклейки въ Римѣ и Флоренціи. Въ 5-хъ, полировать тѣ наклеенныя штуки слѣдуетъ такимъ натуральнымъ глянцемъ, который превосходилъ бы всякую мраморную полировку. Въ 6-хъ, затѣмъ должно на томъ камнѣ просверлить дыру, сколько гдѣ потребуется, для укрѣпленія къ бронзовому прибору. Въ 7-хъ, оныя штуки поставить по мѣстамъ, гдѣ слѣдуетъ, въ самой чистотѣ и вѣрности и потомъ задѣлывать извѣстью, а для укрѣпленія каждой штуки въ стѣны съ желѣзными скобами заливать ихъ свинцомъ“. Всю свою работу Минчаки обѣщался окончить къ маю 1785 года, при условіи, если будетъ при немъ устроена кузница для 150 человѣкъ рабочихъ. 13-го февраля того же 1784 года Мартини подалъ слѣдующее заявленіе въ Контору: „Увѣдомился я, что исправлена быть имѣетъ уборка комнатъ агатомъ, яшмомъ и т. под. каменьями, каковую работу по планамъ и рисункамъ архитектора Камерона желаю исполнить, поелику мастерство мое въ такихъ работахъ и ея императорскому величеству извѣстно“. Работу эту Мартини брался исполнить въ три года при помощи 125 человѣкъ, за 72260 рублей. Для отдѣлки комнатъ дворца изъ Петергофа прислали агаты красные и съ зелеными жилками и хрусталь „деромъ“.

[94]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія 00.589. Дѣлалъ галлерею каменнаго дѣла мастеръ Михаилъ Кеза. Въ концѣ 1785 года и началѣ 1786 года дѣлается лѣстница въ новой галлереѣ. Въ жилыхъ ея покояхъ крестьянинъ Николай Трофимовъ ставитъ 27 изразцовыхъ печей. Столярную работу въ галлереѣ исполнялъ мастеръ Johan Friedrich Sponholtz. Государыня пожелала, чтобы на построенной колоннадѣ подъ мраморными плитами, кромѣ средней аркады, выстлать свинцомъ, чтобы не проходила сырость въ нижніе покои; по сторонамъ же средней аркады приказала сдѣлать стеклянныя окна и двери. (Тамъ же).

[95]) Въ 1789 году, по приказанію императрицы, были поставлены двѣ фарфоровыя печи подлѣ большого зала, гдѣ кушаютъ, когда холодно, на мѣсто прежнихъ печей; а такъ какъ высотою онъ всего лишь 5/4 арш., то государыня приказала архитектору Нѣелову, по соглашеніи съ мастеромъ Розою, надѣлать надъ ними приличныя фигуры“. (Тамъ же 0.13,182). 15 апрѣля 1792 года Екатерина приказала „присланныя съ фарфороваго завода *двѣ китайскія фарфоровыя башни* (существуютъ и въ настоящее время) поставить *въ китайской комнатѣ* по угламъ, не весьма близко отъ той стѣны, которая подлѣ круглой купольной комнаты, что прежде была столовою, и не близко къ стѣнѣ“. 16 августа того же года двѣ фарфоровыя печи были поставлены въ билліардную комнату. (Тамъ же, л. 3). Въ 1794 году столярнаго дѣла мастеръ Шпонгольцъ производилъ починку на половинѣ ея императорскаго величества „въ уборной, зеркальной и ліонской комнатахъ, въ двухъ кабинетахъ, въ холодной банѣ, въ верхнемъ этажѣ и въ покояхъ его сіятельства Платона Александровича Зубова“, — въ среднемъ и нижнемъ этажахъ онъ дѣлалъ штучный полъ, состоящій изъ заморскихъ деревьевъ: адмиранта, оливковаго дерева, пастерозы, пальмы, сандала краснаго и желтаго, розоваго и краснаго деревьевъ. (Тамъ же, № 527, ср. № 0.7,830).

[96]) Тамъ же, 0.7,823, № 127—1795 г., л. 1. Приводимъ здѣсь интересный списокъ моделей, хранившихся въ Царскомъ Селѣ въ столярной мастерской. 1—Модель вообще китайской деревни; 2—эрмитажа; 3—крестоваго моста, что



ъ августѣ 1796 года Екатерина приказала построить *комнатную каменную церковь* съ деревянными перегородками въ старомъ саду, между дворцомъ и холодною банею. Въ 1797 году церковь вчернѣ была уже построена, длина съ переходомъ $7\frac{1}{2}$ саж., шириною переходъ 3 арш., церковь же внутри длиною и шириною 4 саж. 6 вершковъ, вышиною до деревяннаго купола $5\frac{1}{2}$ саж. Куполъ, переходъ и всѣ карнизы покрыты чернымъ листовымъ желѣзомъ, внутри церкви и въ переходѣ положены балки и на нихъ настланы черные полы и потолокъ. Въ храмѣ сдѣлана для иконостаса дощатая перегородка и русская печь; вставлены оконные переплеты, устроены двери и окна, орнаментная и лѣпная работы, баральефы, карнизы, колонныя и пилястровыя капители и прочія украшенія. Для иконостаса были употреблены, между прочимъ, серебряныя и посеребреныя изъ „аржангаше" украшенія, взятыя изъ фольгяного или краснаго кабинета [97]), называемаго также серебряной комнатой. Въ 1800 году императоръ Павелъ Петровичъ приказалъ было архитектуру Неѣлову окончательно отдѣлать эту „комнатную" церковь, которая, однако, простояла недолго. Въ 1805 году, она, по повелѣнію имп. Александра I-го, была разобрана до основанія, и мѣсто, занимаемое ею, засажено попрежнему деревьями.

Въ концѣ XVIII вѣка (около 1794 г.) Георги такъ описываетъ Царскосельскій дворецъ: „Замокъ имѣетъ два высокіе и въ верху одинъ низкій этажъ и въ каждомъ концѣ назадъ вдавшійся флигель. Главный фасадъ на дворѣ замка имѣетъ 140 саженъ длины и въ каждомъ этажѣ 79 окошекъ. Передъ среднимъ входомъ есть небольшая возвышенность для въѣзду, оба же входа по сторонамъ имѣютъ мраморныя ступени. Сей фасадъ имѣетъ преимущественно много столбовъ, пилястровъ, фестоновъ, балконовъ и другихъ архитектурныхъ украшеній, на карнизѣ статуи, вазы и проч. съ великою, богатою, слѣдовательно, и прочною позолотою, каковая въ наружности дворца ни въ какомъ другомъ мѣстѣ не бываетъ. Восточный флигель содержитъ великолѣпную церковь, коея кровля пятью крѣпко позолоченными куполами украшена, въ западномъ же находится императорская баня. Внутренность дворца учреждена съ изящнымъ великолѣпіемъ въ нижнемъ и верхнемъ этажѣ для императорскихъ придворныхъ особъ и императорскихъ гостей; средній же или главный этажъ для ея императорскаго величества и императорскаго дому. Къ сему этажу проведена большая парадная лѣстница" (см. видъ ея на стр. 282), „коея перила изъ краснаго дерева сдѣланы. Въ комнатахъ, изъ коихъ наибольшія и наивеликолѣпнѣйшія имѣютъ окошки на дворѣ замка, а меньшіе жилые покои въ садѣ, царствуетъ въ живописи потолковъ, въ полахъ, въ богатыхъ по большей части обояхъ и занавѣсахъ, въ живописныхъ картинахъ, настольныхъ часахъ, вазахъ и во всемъ домашнемъ приборѣ, наибольшая многообразность. Западный флигель имѣетъ въ среднемъ этажѣ меньшія, по собственному начертанію монархини расположенныя и убранныя комнаты. Изъ комнатъ въ главномъ этажѣ хочу я еще особенно назвать достопамятнѣйшія, не смотря, однако же, на порядокъ, по которому онѣ во дворцѣ одна за другою слѣдуютъ. Знатная комната обита вмѣсто обоевъ янтарными дощечками и украшена четырьмя досками, на которыхъ пять чувствъ изображены мозаическою

чрезъ каналъ въ новомъ саду; 4—мраморной галлереи или моста; 5—бывшаго дивана государыни (модель изъ серебряной фольги): 6—модель неизвѣстной комнаты подъ краснымъ лакомъ съ золотыми орнаментами и колоннами; 7—неизвѣстной же комнаты подъ палевымъ лакомъ съ золотыми орнаментами и зеркалами; 8—модель китайская двухъ домовъ, въ четверть циркульныхъ, съ переходомъ на колоннахъ; 9—модель, окрашенная на голландскій манеръ, подъ расшивку; 10—двѣ модели полуциркульныя, значатъ на островѣ; 11—модель голландскихъ домиковъ, окрашенныхъ на руиный вкусъ; 12—модель бесѣдки, окрашенной подъ синій мраморъ; 13—модель верхней маленькой ванны; 14—модель подобно буфету подъ парасолью 15—модель профильной стѣны большой галлереи подъ синимъ лакомъ; 16—пять моделей китайскихъ горъ; 17—восемь моделей старинныхъ домовъ, званіемъ неизвѣстны; 18—модель бакчисарайскаго дома, 19—корабля и маленькой яхты, 20—каменной колокольни, 21—модель пристани на озеркахъ въ новомъ саду". (Тамъ же, лл. 3—4).

[97]) Въ началѣ 1798 года, по приказанію Павла Петровича, изъ Царскаго Села были взяты всѣ украшенія изъ бывшей серебряной комнаты, состоящія изъ бронзы, хрусталей, зеркальныхъ стеколъ и фольги красной и бѣлой. Украшены были стѣны и потолокъ кабинета. Вѣроятно, эти украшенія были употреблены для Инженернаго замка.

работою... Нѣкоторыя комнаты составляють галлереи съ рѣдкими и прекрасными историческими, миѳологическими и др. живописными картинами, такожде и многими портретами. Большая комната имѣетъ черно-лакированныя стѣны, съ выпуклыми китайскими... украшеніями. Въ одной стѣны вмѣсто обоевъ покрыты большими литыми зеркалами" (—уборная Екатерины II-ой). „Изъ меньшихъ комнатъ подлѣ бани стѣны покрыты въ одной полированною мятою бумагою" (фольгой. Диванная?), „въ другой лазуревымъ камнемъ, еще въ другихъ агатовыми, яшмовыми и мраморными дощечками, цвѣтною битью, бронзою и проч. Одна убрана совсѣмъ въ арабескъ; въ одной выложенъ полъ перламутромъ и рѣдкими родами деревъ. Императорская баня въ правомъ флигелѣ замка выстроена въ два этажа и имѣетъ въ нижнемъ большой оловянный водоемъ, въ который на оловянныхъ ступенькахъ спускаться можно: большую купальную ванну и въ особливой комнатѣ въ сторонѣ малую россійскую баню съ печью, котлами, полками и проч. Въ верхнемъ этажѣ бани есть большая комната съ нишами, убранными софами, туалетнымъ прибopомъ и проч., такожде имѣются здѣсь книги для чтенія. Изъ сей комнаты можно итти въ малый, на сводахъ сдѣланный, прекрасный воздушный или висящій садъ. У южнаго флигеля замка начинается аркада, имѣющая около 50 саж. длины и 5 саж. ширины, коея полы, повидимому, въ 4 фута возвышеннаго здѣсь и насыпью снабженнаго сада. На спускѣ аркады... стоятъ другъ противъ друга колоссальныя бронзовыя статуи — Геркулесъ Фарнезскій и Флора. Геркулесъ сдѣланъ по модели Аѳинянина Глейкона, найденной въ развалинахъ Антонинскихъ теплыхъ водъ, въ коей Академіи художествъ г. профессоръ Гордѣевъ прибавилъ львиную кожу и образовалъ его упирающагося на булаву; по сей модели отлитъ оный въ Академіи литейнымъ художникомъ Можаловымъ. Столь же великая и съ такимъ же искусствомъ работанная Флора есть произведеніе сихъ двухъ художниковъ. Сверхъ аркады есть великолѣпная подъ крышкою колоннада изъ мраморныхъ столбовъ, въ коей въ точномъ смыслѣ на вольномъ воздухѣ прогуливаться можно и пользоваться прекраснымъ видомъ сада и всей различными перемѣнами обогащенной страны".

Императрица Екатерина II-я наслаждалась роскошью, комфортомъ и красивымъ мѣстоположеніемъ своихъ дворцовъ, дачъ, оранжерей, садовъ и проч. Въ своихъ письмахъ къ разнымъ лицамъ Екатерина весьма нерѣдко пишетъ обо всемъ этомъ. Она очень довольна, когда иностранные гости, архитекторы, художники, специалисты въ устройствѣ садовъ и парковъ хвалятъ ея вкусъ и восхищаются роскошью и прелестями Царскаго Села, Петергофа и проч. Она сама любитъ описывать роскошь и изящество зеркалъ и колоннадъ, картинъ и статуй, пышность и уютность своихъ царскихъ покоевъ. Свою любовь къ разведенію садовъ и постройкѣ красивыхъ дворцовъ она называетъ „plantomanie" и „bâtissomanie". Екатерина не знала мѣры въ своей склонности къ роскоши и великолѣпію. Изъ всѣхъ загородныхъ мѣстъ государыня болѣе любила Царское Село и почти ежегодно лѣтомъ жила здѣсь. Приведемъ нѣкоторыя свѣдѣнія изъ жизни Екатерины II-ой въ Царскосельскомъ дворцѣ.



БЫЧНО Императрица утромъ гуляетъ въ саду, въ гротѣ пьетъ утренній кофе, причемъ фрейлины, дамы и кавалеры здѣсь имѣютъ малый фриштикъ; затѣмъ идутъ во дворецъ и въ янтарной, картинной, или иной комнатѣ, или на балконѣ параднаго крыльца играютъ въ карты или шахматы. Обѣдъ происходитъ по большой части въ столовой комнатѣ (что предъ галлереей) или на галлереѣ, иногда на балконѣ, за круглыми столами. Около 6 часовъ дня въ китайскомъ залѣ дается концертъ. Послѣ прогулка въ саду. Вечеромъ—ужинъ. Иногда Государыня отправляется со свитой „на горы", качаться на качеляхъ, или идетъ на большой прудъ и катается „на ботикѣ".

Вотъ образцы камеръ-фурьерскихъ записей 18, 19 и 20-го марта 1766 года: государыня „забавляется въ карты" въ *янтарной* комнатѣ, а 21 и 22-го въ *картинной* комнатѣ, 23-го обѣдаетъ въ *галлереѣ*. Въ журналѣ за 2-е мая, между прочимъ, упоминается *столовая комната, что передъ галлереей*. 11 мая Государыня „выходила въ *портретную* комнату, и на балконѣ съ кавалерами забавлялась въ шашки", 14-го во время обѣда во дворцѣ играетъ инструмен-

тальная музыка съ хорою пѣвчихъ. Императрица затѣмъ „качалась на качеляхъ и смотрѣла веселящихся въ хороводѣ женщинъ и дѣвицъ, коихъ изволила жаловать деньгами".

Особое торжество состоялось въ Царскомъ Селѣ 28 октября 1770 года по случаю пріѣзда туда принца прусскаго Генриха. Въ 5-мъ часу по полудни Екатерина съ великимъ княземъ Павломъ Петровичемъ, Принцемъ Генрихомъ и съ большой свитой выѣхала въ Царское Село. Лишь только ея величество, читаемъ въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ, соизволила подняться изъ Зимняго Своего Дворца, то превеликое множество каретъ старались вслѣдъ ѣхать за дворцовыми и сочинили такую цѣпь, что отъ самаго города до урочища, называемаго Три Руки, на разстояніи 14-ти верстъ, безпрерывно карета за каретою слѣдовала. У Трехъ Рукъ сдѣланы были торжественныя ворота, освѣщенныя горящими огнями, съ надписью въ честь его королевскому высочеству принцу прусскому Генриху, дражайшему гостю, коего и главныя добродѣтели на оныхъ зримы были; оттуда до самой Пулковой горы, включая и оную, на 8-ми верстахъ разставлены были, разстояніемъ другъ отъ друга въ полуверстѣ, разные, огненнымъ сіяніемъ озаренные щиты, а именно: 1. Китайское капище. 2. Фонтанъ. 3. Пирамида. 4. Обелискъ. 5. Великолѣпное и огромное зданіе съ пышнымъ выходомъ. 6. Домъ. 7. Башня въ крѣпости, каменною окруженной стѣною. 8. Мостъ чрезъ рѣку, судами преплываемую, съ частію близъ стоящаго зданія. 9. Отверстіе каменнаго утеса, сквозь которое видно строеніе, лѣсъ, гора и по дорогѣ ѣдущая карета. 10. Корабль. 11. Радуга, краями своими касающаяся темныхъ облаковъ. 12. Столбъ съ горящими на немъ огнями, или маякъ. 13. Развалины падшаго прекраснаго зданія. 14. Гора; надъ нею облака, изъ коихъ является комета. На самомъ верху горы крѣпкій замокъ, предъ которымъ внизу разрушившіяся твердыя ворота; по отлогостямъ горы столпы, ходы, храмъ, садъ и другія въ разныхъ мѣстахъ строенія, но крѣпкій тотъ замокъ вскорѣ ниспалъ, а на мѣсто его показалась страшная огнедышущая гора съ текущею изъ нея огненною рѣкою, или такъ называемою лавою; прочее все въ прежнемъ своемъ состояніи осталось. Всѣ сіи щиты, разными огнями великолѣпно украшенные, служили для освѣщенія дороги; а какъ дорога ея до самой горы прямо простирается чертою, то можно было ихъ всѣхъ уже отъ Трехъ Рукъ вдали видѣть; наипаче же Пулковская гора между прочими прекраснымъ блистаніемъ отличалась. Поднявшимся на гору новое представлялось позорище. Послѣднія отсюда до Царскаго Села пять верстъ разцвѣчены были фестонами изъ разноцвѣтныхъ бумажныхъ фонарей, протянутыхъ чрезъ дорогу, по коей ѣхали, между ими поставлены были пирамиды, убранныя огнями, а по обѣимъ сторонамъ дороги горѣли плошки. Тутъ, разстояніемъ другъ отъ друга въ 300 саженяхъ, построены были большія деревенскія свѣтлицы, утыканныя ельникомъ, и иллюминованныя вышеписанными пестрыми фонарями; въ трехъ изъ нихъ представлялась русская крестьянская свадьба, изъ коихъ въ одной ужинали, въ другой пѣсни пѣли, въ третьей плясали, въ четвертой же и пятой отправлялась чухонская свадьба. Противъ Царскосельскаго училища, по приказанію оберъ-егермейстера Семена Кирилловича Нарышкина и подъ смотрѣніемъ егермейстера фонъ-Польмана, у ручья въ лѣсу, сооружена была гора Діанина со храмомъ ея, вся иллюминованная, на коей слышна была роговая охотничья музыка. Оттуда такая же иллюминація продолжалась до самаго Царскосельскаго дворца, куда въ 8 часовъ ея величество прибыть соизволила и встрѣчена была на трубахъ и литаврахъ, съ балкона, который надъ подъѣздомъ къ большому крыльцу; потомъ начался маскарадъ. Въ продолженіе онаго зажженъ былъ на дворѣ предъ палатами фейерверкъ, который, такъ какъ иллюминація отъ Трехъ Рукъ до Пулковской горы, подъ повелѣніями генерала-фельдцейхмейстера графа Григорія Григорьевича Орлова устроенъ былъ. Изображеніе сего огненнаго представленія посрединѣ показывало курящійся жертвенникъ Дружбы, предъ которымъ Союзничество и Чистосердечіе обнимаются, попирая ногами своими змію зависти, кинжалъ злобы и свѣщу несогласія. Россія, да не погаснетъ сіе богопріятное кадило, сыплетъ въ огонь ѳиміамъ; по прошествіи въ верху облаковъ, въ ясномъ сіяніи представилось Благополучіе съ рогомъ изобилія, изъ котораго падали цвѣты и плоды на россійскій императорскій и на королевскій прусскій гербы, надъ жертвенникомъ связанные; на сторонѣ Россіи видима была Побѣда, подъ лавровымъ деревомъ, держащая въ ру-

къ россійскій штандартъ, ногами же наступающая на трофеи, въ нынѣшнюю съ турками войну пріобрѣтенные; противъ оныя, на другомъ краю, стоялъ Марсъ, подъ пальмою, опирающійся на трофеи и держащій одною рукою королевскій прусскій штандартъ, другою лавровый вѣнецъ; надъ вензелевымъ именемъ его королевскаго высочества принца прусскаго Генриха подпись на серединѣ: „Соберетъ и потомства плоды"; подъ побѣдою вторая надпись: „За отечество и за союзниковъ". На другомъ краю надпись третья: „Заслужилъ на бранѣхъ". Въ 11 часовъ ея величество съ принцемъ прусскимъ и многими знатными особами въ картинной залѣ ужинать соизволила на 26-ти кувертахъ; а его императорское высочество съ посломъ англійскимъ, съ чужестранными министрами и со множествомъ знатныхъ особъ вечерній столъ имѣлъ въ своихъ покояхъ; прочіе же находящіеся въ маскарадѣ угощаемы были столомъ въ разныхъ другихъ залахъ великолѣпнаго Царскосельскаго дворца; послѣ ужина маскарадъ еще продолжался до 4-хъ часовъ пополуночи. Во все время сего маскарада видна была изъ оконъ Дворца иллюминація изъ разноцвѣтныхъ фонарей, какъ Парнасской горы предъ онымъ стоящей, такъ и всего окружнаго строенія, называемаго циркумференціею. Императрица и принцъ возвратились въ Петербургъ изъ Царскаго Села 30-го октября.

Въ 1771 году 8 апрѣля Екатерина II была, между прочимъ, на балконѣ параднаго крыльца, въ нижнихъ покояхъ и въ картинномъ залѣ; 10-го въ 7-мъ часу пополудни ея величество изъ внутреннихъ своихъ апартаментовъ соизволила выттн и проходить на балконъ параднаго крыльца, гдѣ, побывъ малое время, возвратилась въ картинную залу и забавлялась съ кавалерами въ карты до девяти часовъ: въ продолженіе сего придворными музыкантами играно на скрипицахъ, съ пѣніемъ малолѣтнихъ пѣвчихъ. 21-го, въ день своего рожденія Екатерина II со всѣми персонами слѣдовала въ *галлерею*, гдѣ и состоялось обѣденное кушанье. Въ продолженіе стола галлереи въ правой комнатѣ (въ серебряной) къ парадному крыльцу играла музыка на валторнахъ и скрипицахъ съ хоромъ пѣвчихъ. Въ сей день поутру и на балѣ дамы были въ робронахъ, а кавалеры въ цвѣтныхъ платьяхъ. Ливрейные служители носили статсъ-ливрею". 1-го мая, въ воскресенье „по утру въ комнатахъ отправляема была утреня, а въ 1-мъ часу ея императорское величество божественную литургію соизволила слушать въ придворной церкви. По окончаніи оной прибыла въ *картинную* залу, въ которой ея императорскому величеству митрополитъ Кіевскій Гавріилъ для отъѣзда своего въ Кіевскую епархію приносилъ подданнѣйшее поклоненіе, при засвидѣтельствованіи усерднѣйшей своей благодарности за высочайшія къ нему благодѣянія, причемъ говорилъ и краткую приличную рѣчь; по окончаніи оной, поднесъ ея величеству святую икону. По принятіи ея величествомъ той святой иконы, помянутаго митрополита всемилостивѣйше соизволила пожаловать къ рукѣ, также и синода члена, преосвященнаго архіепископа Платона Тверскаго и Каширскаго къ рукѣ жъ жаловать соизволила. Обѣденное кушанье ея императорское величество соизволила кушать съ означенными преосвященными, также и съ прибывшимъ изъ Петербурга генералитетомъ и съ находящимися въ свитѣ своей обоего пола въ 29 персонахъ. А въ вечеру, въ обыкновенное время, соизволила ея величество вытти въ *янтарную* комнату и съ кавалерами забавляться въ карты до 10-го часа".

Въ 1772 году государыня переѣхала въ Царское Село 23-го апрѣля и вскорѣ по прибытіи своемъ во дворецъ вышла въ *пилястровую* комнату „съ дамами и кавалерами продолжать время въ разговорахъ". 30-го въ 7 часовъ вечера, въ присутствіи императрицы, „*на театрѣ, что за галлереею*, представлена была новая россійская комедія съ піесою, безъ балета, послѣ которой въ *портретной* комнатѣ ея величество соизволила всѣхъ актеровъ жаловать къ рукѣ". 7-го мая, на томъ же театрѣ дается французская комедія. 12-го мая, въ 5-мъ часу Екатерина съ дамами, фрейлинами и кавалерами „проходила въ *галлерею* и забавлялась въ мячики". Игра въ мячъ была однимъ изъ любимыхъ развлеченій Екатерины въ Царскомъ Селѣ. 25-го „на *балконѣ* большаго параднаго крыльца", въ присутствіи императрицы, Левъ Александровичъ Нарышкинъ для увеселенія игралъ на скрипицѣ, а госпожи дамы и фрейлины съ кавалерами танцовали". 19-го іюня Екатерина и великій князь Павелъ Петровичъ со свитою въ 4 часа дня „проходили *въ комнату, гдѣ театръ*, и смотрѣли представленіе, состоящее въ разныхъ фигурахъ, представленныхъ но-

вовыѣзжимъ англичаниномъ". Черезъ мѣсяцъ, 19-го августа, въ *китайской* комнатѣ Екатеринѣ были представлены старшины запорожскихъ войскъ, которыхъ она и великій князь Павелъ Петровичъ жаловали къ рукѣ". Въ тотъ же день „въ покояхъ была представлена на небольшомъ театрѣ госпожами фрейлинами и господами придворными кавалерами комедія, на россійскомъ діалектѣ, называемая „Бригадиръ", для которой всѣмъ знатнымъ обоего пола персонамъ для входа смотрѣнія оной и билеты въ С.-Петербургъ посланы были. Въ 6-мъ часу пополудни изъ С.-Петербурга госпожи фрейлины и знатныя персоны имѣли пріѣздъ въ Село Царское и проходили въ *театральную* комнату, куда въ началѣ 7-го ч. ея императорское величество и его императорское высочество въ провожаніи придворнаго штата прибыть соизволили, и тотчасъ началась комедія, которая и кончилась въ половинѣ 8-го часа. Послѣ оной, прибывъ въ *картинный залъ*, ея величество повелѣть соизволила быть балу, для котораго прибывшія изъ Петербурга фрейлины и приглашены были, и начался въ картинной залѣ увеселительный балъ и продолжался до начала 11-го часа. По окончаніи онаго ея величество и его высочество отбыли въ свои апартаменты, а бывшія на балѣ персоны пошли въ столовую комнату, въ которой пріуготовленъ былъ ужинъ, за которымъ кушали слѣдующіе: 1. Графиня Катерина Андреевна Ефимовская. Фрейлины: 2. Авдотья Андреевна Полянская. 3. Катерина Ивановна Штакельбергова. 4. Катерина Николаевна Зиновьева. 5. Катерина Алексѣевна Синявина. 6. Кн. Елизавета Семеновна Мещерская. 7. Княжна Анна Михайловна Волконская. 8—9. Дѣвицы г-жи Шкурины. 10. Дѣвица г-жа Озерова. 11. Г-жа фрейлина-гофмейстерина Мальтицъ. 12. Анна Павловна Остервальдова. 13. Катерина Александровна Зиновьева. 14. Левъ Александровичъ Нарышкинъ. 15. Графъ Яковъ Александровичъ Брюсъ. 16. Князь Александръ Алексѣевичъ Вяземскій. 17. Сергѣй Матвѣевичъ Кузминъ. 18. Графъ Дмитрій Михаиловичъ Матюшкинъ. 19. Николай Ивановичъ Зиновьевъ. 20. Григорій Никитичъ Орловъ. 21. Александръ Ивановичъ Черкасовъ. 22. Василій Ильичъ Бибиковъ. 23. Александръ Николаевичъ Зиновьевъ. 24. Григорій Васильевичъ Козицкій. 25. Василій Михайловичъ Ребиндеръ. 26. Александръ Николаевичъ Щепотьевъ. 27. Павелъ Сергѣевичъ Потемкинъ. 28. Матвѣй Федоровичъ Спиридовъ. 29. Князь Николай Борисовичъ Юсуповъ. 30. Петръ Степановичъ Валуевъ. 31. Князь Александръ Александровичъ Долгоруковъ. 32. Михаилъ Федоровичъ Дубянскій. 33. Караульный гвардіи-капитанъ. По окончаніи стола г-жи фрейлины отъѣхали въ С.-Петербургъ". 26-го августа въ 6-мъ часу дня Екатерина и Павелъ Петровичъ, съ придворною свитою „смотрѣли представленную на театрѣ малыми пѣвчими оперу „Калмыкъ", которая продолжалась не болѣе какъ полчаса. Послѣ оной представился балетъ находящимися при комнатѣ ея величества двумя арабчиками и однимъ турчаниномъ и однимъ же ея сіятельства графини Брюсовой малолѣтнимъ же мальчикомъ Асономъ, которые и одѣты были всѣ въ арлекинскомъ платьѣ. Посемъ ея величество и его высочество соизволили прибыть въ картинный залъ, и начался увеселительный балъ и продолжался до исхода 10-го часа".



ОПИСЫВАЯ госпожѣ Бьелке, веселую жизнь въ Царскомъ Селѣ лѣтомъ 1772 г., Екатерина II говоритъ: „Никогда мы такъ не веселились, какъ въ эти девять недѣль, проведенныхъ въ Царскомъ Селѣ съ моимъ сыномъ, который дѣлается хорошенькимъ мальчикомъ. Утромъ мы завтракали въ прелестной залѣ, расположенной близъ озера и расходились, нахохотавшись досыта. Послѣ этого каждый занимался своимъ дѣломъ; потомъ обѣдъ; въ шесть часовъ прогулка или спектакль, а вечеромъ подымался шумъ во вкусѣ всѣхъ шумилъ, которые меня окружаютъ и которыхъ здѣсь много. Сынъ мой не хочетъ отставать отъ меня ни на шагъ, и я имѣю честь такъ хорошо его забавлять, что онъ иногда подмѣниваетъ билеты, чтобы сидѣть за столомъ рядомъ со мною. Я думаю мало найти согласія въ расположеніи духа" [99]).

15 іюня 1773-го года въ Царское Село прибыла ландграфиня Гессенъ-Дармштадтская съ своими дочерьми и между ними съ невѣстой великаго князя Павла Петровича (Натальей Алексѣевной). Вечеромъ комнаты и галлереи Царскосельскаго дворца были иллюминованы. Царскосельскіе сады очень понравились ландграфинѣ. Екатерина и во время пре-

[99]) Сборникъ Историческаго Общества. Томъ XIII, стр. 260.

быванія гессенъ-дармштадтскихъ гостей не измѣнила своего обычнаго распредѣленія дня.

Осенью того же года великій князь съ своею молодой супругой и императрица нѣсколько дней (съ 9 по 25 ноября) провели въ Царскомъ Селѣ. 10-го ноября Екатерина писала ландграфинѣ: „Дѣти наши, кажется, очень рады переѣзду со мною на дачу въ Царское Село. Молодежь заставляетъ меня по вечерамъ играть и рѣзвиться или, если угодно, я заставлю ихъ этимъ заниматься“ [100]).

14 апрѣля 1776 года скончалась первая супруга Павла Петровича Великая Княгиня Наталія Алексѣевна. Въ тотъ же день Екатерина съ великимъ княземъ и принцемъ Генрихомъ переѣхала въ Царское Село. 26 апрѣля въ Невской Лаврѣ состоялось погребеніе покойной Великой Княгини. Екатерина была на немъ, а Павелъ Петровичъ нѣтъ. Два мѣсяца, слѣдовавшіе за кончиною Натальи Алексѣевны (до 13 іюня), провели императрица съ своимъ сыномъ въ Царскомъ Селѣ, совершая увеселительныя поѣздки въ Таицы, Гатчину и Петергофъ, присутствуя на крестинахъ, свадьбахъ, представленіяхъ офицеровъ и сержантовъ кавалергардскаго корпуса, на концертахъ и спектакляхъ, которые возобновились немедленно послѣ похоронъ Наталіи Алексѣевны. Въ самый день погребенія, 26 апрѣля, государыня посѣтила Смольный монастырь, а 30 апрѣля монастырь праздновалъ первый выпускъ своихъ питомицъ [101]). Изъ числа окончившихъ курсъ воспитанницъ Екатерина взяла ко двору Алымову, Борщову, Левшину, Молчанову и Нелидову. Ихъ привезли въ Царское Село, гдѣ „и начали примѣнять къ дѣлу познанія, пріобрѣтенныя ими въ теченіе двѣнадцатилѣтняго курса, подъ главнымъ руководствомъ Ивана Ивановича Бецкаго. Познанія эти заключались въ умѣньи бѣгло говорить по-французски, пѣть и играть на театрѣ“ [102]).

31 августа того же 1776 г. въ Царское Село прибыла вторая невѣста Павла Петровича, впослѣдствіи императрица Марія Θеодоровна.

Въ 1777 г. Екатерина переѣхала въ Царское Село 25 апрѣля. На слѣдующій день въ китайскомъ залѣ, въ присутствіи государыни, Павла Петровича и великой княгини Маріи Θеодоровны, состоялся концертъ „такой же, какіе бываютъ въ С.-Петербургѣ. Пѣвицы и музыканты привезены были изъ Петербурга и трактованы были обѣдомъ и ужиномъ“. 7 мая въ 6 ч. вечера Екатерина играетъ въ карты въ картинномъ залѣ, „при томъ музыкантъ Пальцо игралъ на вновь сдѣланныхъ клавикордахъ съ органами“. 10 мая, на праздникѣ преполовенія, въ 10-мъ ч. утра въ комнатахъ дворца совершается утреня, въ началѣ 12-го Екатерина, в. князь и в. княгиня и герцогиня Курляндская идутъ въ придворную церковь и слушаютъ литургію съ хоръ; предъ окончаніемъ ея сходятъ съ нихъ въ церковь и по отпускѣ, въ преднесеніи хоругвій, за священниками идутъ садомъ для освященія воды на прудъ, гдѣ гротъ. По сторонамъ идутъ ливрейные служители. Крестъ погружали съ поставленнаго у берега судна. Императрица, Павелъ Петровичъ и Марія Θеодоровна приложились къ кресту и пили святую воду, затѣмъ, проводивши процессію обратно до церкви, обѣдали на галлереѣ. Около 6 ч. веч. Екатерина, ихъ высочества и герцогиня были въ гротѣ и у горъ ея величество, и его высочество качались на качеляхъ“. Отсюда Павелъ Петровичъ „ѣздилъ съ кавелерами на карусели“.

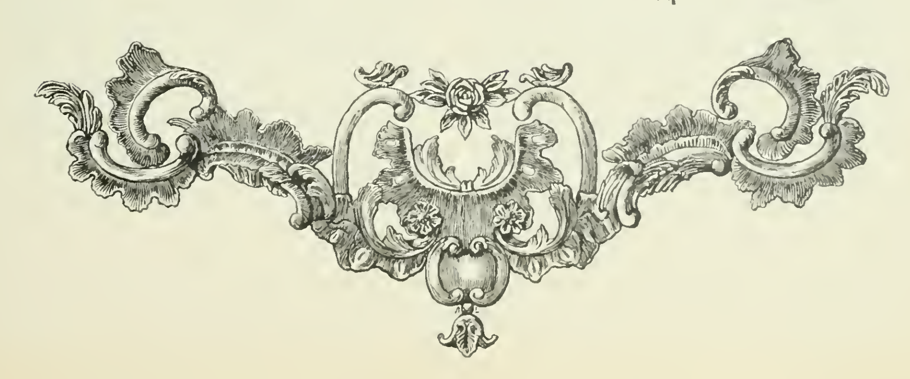
[100]) Цесаревичъ Павелъ Петровичъ (1754—1796). Историческое изслѣдованіе Дмитрія Кобеко. Изданіе 2-ое. С.-Петербургъ. Стр. 107.

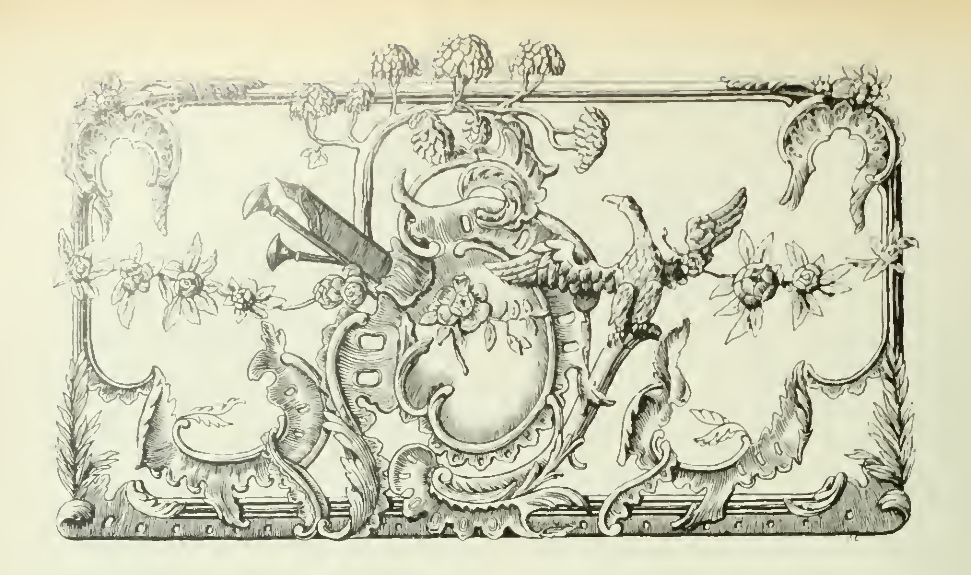
[101]) Описаніе этого торжества см. С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ 1776 г. № 40—42.

[102]) Кобеко. Цесаревичъ Павелъ. Стр. 120.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Александръ Успенскій.





Le Grand Palais Jmpérial à Tsarskoë Selo.

(Suite).

CHAPITRE II.

NE nouvelle époque commence dans l'histoire du palais de Tsarskoë avec l'avènement au trône de Catherine II, et l'aspect extérieur ainsi que la décoration intérieure du palais subissent des changements sérieux.

De 1764 à 1766 on refait et construit plusieurs appartements et chambres.

Le 24 mai 1769, à 7 heures du soir, le feu éclate dans une cuisine du palais, mais il est bientôt éteint sans avoir causé de dommage sérieux.

De 1773 à 77 des travaux de restauration se poursuivent dans le palais.

Dans une lettre qui l'Impératrice écrit le 13 avril 1778 à Grimm elle annonce de grands changements. L'escalier d'honneur doit être transféré au bout du bâtiment; dix nouveaux appartements seront construits pour l'Impératrice, qui veut jouir de plus d'espace et de la vue sur le jardin.

Le 21 juin l'Impératrice écrit de nouveau à Grimm et lui annonce que la façade du palais sera embellie du côté de l'obélisque.

Le centre du bâtiment actuel du palais était occupé, du temps encore de l'Impératrice Catherine I, par la salle chinoise, qui était dénommée ainsi parceque ses murs étaient couverts de planches en laque, représentant des maisons de campagne, des inscriptions et des ornements chinois: cette salle était remplie de vases, de porcelaine chinoise, japonaise et de Saxe, d'idoles du Tibet etc. L'Impératrice Catherine donna l'ordre de construire ici l'escalier d'honneur et de transporter la salle chinoise à la place de l'ancien escalier d'honneur, où elle se trouve encore maintenant.

Des travaux très importants de décoration du grand palais se poursuivirent de 1776 a 1788, principalement sous la direction de Charlemagne, de l'architecte Cameron et de l'académicien Martos.

En 1783 l'architecte Cameron commence l'érection de bains très luxueux pour l'Impératrice Catherine dans l'aile gauche du palais de Tsarskoë. Dans l'étage inférieur, qui renfermait les bains froids, le sol était recouvert de marbre blanc apporté de Grèce, le plafond et les murs étaient peints, le haut des murs était orné de sculpture et de peinture. Dans ces bains froids il y

avait deux fenêtres rondes en fer, une cheminée luxueuse en marbre, valant 2.170 roubles, huit colonnes en faïence soutenaient le canapé, (peut-être celles qui se trouvent actuellement dans la chambre à coucher d'Elisabeth Alexéïewna), le bassin était en marbre blanc avec des ornements de bronze.

Le baldaquin dans la chambre où l'on se savonnait était formé par une magnifique coupole couronnée d'aigles avec des guirlandes de lauriers. Les chambres à la gauche des bains chauds et à la droite des froids ont un très beau parquet multicolore et de belles cheminées. Les coupoles, portées par quatre colonnes de marbre, étaient richement dorées et ornées. La chambre pour se reposer, la salle ronde et le cabinet de toilette avaient des plafonds peints et étaient richement décorés.

L'antichambre, les corridors et les deux autres cabinets avaient également des murs et des plafonds peints. L'embarcadère et les marches de l'escalier étaient en marbre blanc de Grèce et les plafonds ainsique les murs et les portes des escaliers étaient couverts de peintures.

L'étage supérieur renfermait deux cabinets, la chambre de compagnie, un salon et une grande salle.

La construction entière revint à 463,560 roubles, l'intérieur seul coûta 250,000. La décoration et la peinture de l'intérieur furent presque en entier exécutés par Charlemagne.



DES bas-reliefs et d'autres figures furent exécutés, sur les dessins de Cameron, par Rachette à la manufacture impériale, de 1783 — 1788, pour servir à la décoration des chambres et des salles du bain.

Le 17 octobre 1783 l'Impératrice Catherine II ordonne de décorer plusieurs chambres avec de l'agate, du jaspe et du cristal d'Orient.

La peinture des bains froids, exécutée d'après les indications de Cameron et maintenue jusqu'à présent dans les mêmes tons, est surtout délicieuse. Le fond des murs est jaune, les niches sont rouges, les parties qui ressortent sont blanches, le toit est vert. Ce pavillon produit une impression tres poétique, encadré comme il l'est de verdure et de gazon.

Cameron construisit en même temps que les bains froids encore la colonnade qui porte actuellement son nom.

Le 17 septembre 1794 l'Impératrice exprime le désir de voir les modèles des églises de Tsarskoë, mais on ne peut lui envoyer que le modèle d'un clocher. En août 1796 Catherine donna l'ordre d'ériger une chapelle dans le vieux jardin entre le palais et les bains froids. La bâtisse fut achevée en 1797 et l'Empereur Paul ordonna à l'architecte Neïélow d'y installer la chapelle, mais déjà en 1805 l'édifice fut démoli sur l'ordre de l'Empereur Alexandre I et son emplacement fut de nouveau transformé en jardin.

Voici la description du palais de Tsarskoë, telle qu'elle nous a été laissée par Géorgi, en 1794. „Le château a deux étages élevés et en haut un étage qui est plus bas, à chaque bout il y a un aile rentrante. La façade générale a une longueur de 140 sagènes du côté de la cour et chaque étage a 79 fenêtres. Devant l'entrée centrale il y a une élévation pour les voitures et les deux entrées ont des marches en marbres des deux côtés. Cette façade a surtout beaucoup de colonnes, de pilastres, de festons, de balcons et d'autres ornements architecturaux, sur les corniches il y a des statues, des vases etc. avec beaucoup de riche et de durable dorure que l'on ne voit en aucun autre endroit à l'extérieur du palais. L'aile orientale renferme une église magnifique, surmontée de cinq coupoles solidement dorées, tandis que dans l'aile occidentale il y a les bains impériaux. L'intérieur du palais est arrangé avec un luxe élégant, les étages inférieur et supérieur pour les personages de la Cour Impériale et pour les hôtes, l'étage central ou principal pour Sa Majesté et pour la famille impériale. Vers cet étage conduit un grand escalier d'honneur, dont la balustrade est en mahagoni. Les chambres, dont les plus grandes et les plus luxueuses donnent sur la cour, les moins grandes, mais habitées, sur le jardin, montrent la plus grande diversité dans la peinture des plafonds, les parquets, les tapisseries qui sont pour la plupart riches, les rideaux, les tableaux, les consoles, les vases et les objets destinés à l'usage. L'aile occidentale a des chambres moins grandes, disposées et arrangées d'après les indications de l'Impératrice. Je veux encore citer les chambres les plus remarquables de l'étage principal, sans m'en tenir à l'ordre dans lequel elles se suivent. Une chambre remarquable porte des plaques d'ambre au lieu de tapisseries

et quatre mosaïques représentant les cinq sens. Plusieurs chambres forment des galeries avec des tableaux rares et beaux, historiques, mythologiques et autres, ainsi que avec beaucoup de portraits.

Dans une grande chambre les murs sont en laque noir avec des ornements chinois en relief. Un mur est couvert de grandes glaces tenant lieu de tapisseries, (il s'agit de chambre de toilette de Catherine II.V. p. 290).

Parmi les chambres moindres l'une, près des bains, a les murs couverts de papier poli et chiffonné, l'autre de lapis lazuli, d'autres d'agathe, de jaspe, de plaques en marbre, de lames de couleur, de bronze etc. Une chambre est entièrement arrangée dans le goût mauresque; dans une autre le parquet est fait en bois rare de différentes sortes et en nacre. Les bains impériaux dans l'aile droite du château ont deux étages; dans l'inférieur il y a un grand bassin en étain vers lequel on peut arriver par des marches en étain; il y a encore une grande baignoire et à l'écart, dans une chambre séparée, un petit bain russe avec un poële, des chaudières, des bancs etc. Dans l'étage supérieur il y a une grande chambre avec des niches, un divan et une toilette; il y a ici aussi des livres pour la lecture. De cette chambre on peut pénétrer dans un petit jardin aérien ou suspendu, construit sur des voûtes. Près de l'aile méridionale du palais commence une arcade de 50 sagènes sur 5, dont le sol est élevé de 4 pieds par rapport au jardin, au moyen d'un remblai. Des deux côtés de l'escalier de l'arcade il y a deux statues colossales, l'Hercule Farnèse et Flore... Au-dessus de l'arcade il y a une magnifique colonnade de marbre, où l'on peut vraiment se promener à l'air et jouir de la vue sur le jardin et sur le paysage auquel on a donné de si divers aspects".



L'IMPERATRICE Catherine tenait en grand honneur ses palais luxueux, ses jardins et ses villas. Elle en parlait souvent dans ses lettres et elle était contente lorsque d'augustes étrangers ou des connaisseurs exprimaient leur admiration. Son amour pour l'aménagement des jardins et pour la construction de palais elle désignait du nom de plantomanie et de bâtissomanie.

C'est à Tsarskoë qu'elle donnait la préférence et elle y revenait presque chaque été. Voici comment elle y passait généralement le temps.

Le matin elle se promenait au jardin et prenait son café dans la grotte, où les dames et les cavaliers prenaient également leur déjeuner; ensuite on allait au palais pour jouer aux cartes dans le salon d'ambre, dans la salle des tableaux ou sur le balcon. Le dîner se servait dans la salle à manger, dans la galerie ou sur le balcon, sur des tables rondes.

Vers 6 heures il y avait un concert dans la salle chinoise, ensuite on se promenait au jardin et l'on soupait.

Parfois l'Impératrice se rendait avec sa suite „sur la montagne" pour se balancer, ou bien on canotait sur le grand étang.

Le 28 octobre 1770 il y eut à Tsarskoë une grande réception du prince Henri de Prusse. Le départ du palais d'hiver eut lieu à 5 heures de l'après-midi. L'Impératrice était accompagnée du Grand Duc Paul, du prince Henri et d'une suite nombreuse. Le nombre des voitures qui suivaient celles de la Cour était tel, qu'il y en avait un fil ininterrompu jusqu'à l'endroit nommé les Trois Mains, à 14 verstes de la ville. Ici il y a avait un arc de triomphe en l'honneur du prince, et de là jusqu'à Poulkowa, sur une distance de 8 verstes, il y avait quatorze grands écrans, tout inondés de lumière, représentant une pagode chinoise, une fontaine, une pyramide, un obélisque, un édifice magnifique, une maison, un tour, un pont, un rocher avec une ouverture à travers laquelle on voyait un paysage, un navire, un arc en ciel, un phare, une ruine et une montagne. Au-dessus de cette montagne une comète apparassait des nuages. La montagne était surmontée d'un château fort, sur ses flancs on voyait des colonnes, des temples, des édifices et des jardins. Mais bientôt le château tombe en ruines et la montagne vomit du feu et de la lave. Tous ces écrans servaient à éclairer la route, et on pouvait les voir tous à la fois, parceque la route forme une ligne droite.

Entre Poulkowo et Tsarskoë la route était également illuminee et l'on avait construit plusieurs maisonnettes, dans les quelles on voyait des villageois mangeant, jouant ou fêtant une noce; plus loin il y avait un temple de Diane. Dans la cour du palais enfin, également illuminée, on voyait une allégorie de l'alliance entre la Prusse et la Russie; cette allégorie comprenait un grand nombre de personnages et de symboles. Cette fête dura jusqu'à quatre heures du matin.

(*La Suite prochainement*).

Alexandre Ouspiensky.



РЕНТГЕНЪ. ROENTGEN.
СТОЛЪ ИЗЪ КРАСНАГО ДЕРЕВА СЪ ЗОЛОЧЕНОЙ И ОКСИДИРОВАННОЙ БРОНЗОЙ. ВЪ БУДУАРѢ В. КН. МАРІИ ѲЕОДОРОВНЫ.
TABLE EN ACAJOU, DÉCORÉE DE BRONZES DORÉS ET OXYDÉS; DANS LE BOUDOIR DE LA GR. DUCHESSE MARIE FÉODOROVNA.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ.

СОБРАНІЕ М. П. БОТКИНА.
COLLECTION DE M. P. BOTKINE.



ВАКХЪ НА ЛЬВѢ. ГРЕЧЕСКАЯ ТЕРРАКОТА IV В. ИЗЪ СОБРАНІЯ М. П. БОТКИНА.
BACCHUS MONTÉ SUR UN LION, TERRE CUITE GRECQUE DU IV S. DE LA COLLECTION DE M. P. BOTKINE.



ИРАКЛЪ, HERCULE,

УКРОЩАЮЩІЙ КРИТСКАГО БЫКА. ГРЕЧЕСКАЯ ТЕРРАКОТА V В. ДО Р. Х.
DOMPTANT LE TAUREAU DE CRÈTE. TERRE CUITE GRECQUE DU V S. A. J. CH.



ТАНЦОВЩИЦА.
ГРЕЧЕСКАЯ ТЕРРАКОТА. III В. ДО Р. Х.

LA DANSEUSE.
TERRE CUITE GRECQUE DU III S. AVANT J. CH.



БРОНЗОВАЯ ЗОЛОЧЕНАЯ ЛЮСТРА ВЪ КАБИНЕТѢ В. КН. ПАВЛА ПЕТРОВИЧА.
LUSTRE EN BRONZE DORÉ DANS LE CABINET DU GR. DUC PAUL PETROVITCH.



КОВРИКЪ ИЗЪ ГЕНУЭЗСКАГО БАРХАТА XV В. ИЗЪ СОБРАНІЯ ГР. ВИЛЬЧЕКА ВЪ ВѢНѢ.
TAPIS EN VELOURS DE GÊNES DU XV S. COLLECTION DU COMTE VILCZEK À VIENNE.



ОЛОВЯННАЯ СТОПА 1527 Г. САКСОНСКОЙ РАБОТЫ. ИЗЪ СОБРАНІЯ АЛЬБЕРТА ФИГДОРЪ, ВЪ ВѢНѢ.
CRUCHE EN ÉTAIN, TRAVAIL ALLEMAND DE 1527. COLLECTION DE MR ALBERT FIGDOR, À VIENNE.



ПТИЦА ИЗЪ СТРАУСОВА ЯЙЦА И ЗОЛОЧЕНАГО СЕРЕБРА И СЕРЕБРЯНЫЙ ОЛЕНЬ. ИЗЪ СОБРАНІЯ ГР. А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА.
OISEAU FAIT D'UN OEUF D'AUTRUCHE ET D'ARGENT DORÉ ET UN CERF EN ARGENT CISELÉ, DE LA COLLECTION DU COMTE A. D. CHÉRÉMÉTEFF.



АДОЛЬФЪ ЛАДЮРНЕРЪ. — ADOLPHE LADURNER.

ФЛОТЪ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I.

МОРСКОЙ СМОТРЪ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I. ВЪ МУЗЕѢ АНИЧКОВА ДВОРЦА.

REVUE DE LA FLOTTE PAR L'EMPEREUR NICOLAS I. AU MUSÉE DU PALAIS ANITCHKOFF.



ФРЕСКА, ПРЕДСТАВЛЯЮЩАЯ ИНДѢЙСКІЙ ВИДЪ, НА СТѢНѢ БУДУАРА В. КН. МАРІИ ѲЕОДОРОВНЫ.
PAYSAGE INDIEN, PEINTURE AL FRESCO SUR LE PAROI DU BOUDOIR DE LA GR. DUCHESSE MARIE FÉODOROVNA.

ИМПЕРАТОРСКІЙ БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦЪ ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.
LE GRAND PALAIS IMPÉRIAL À TSARSKOE SELO.

ЧАРЛЬЗЪ КАМЕРОНЪ.
ПРОЕКТЪ ВЪѢЗДА ИЗЪ САДА НА ВЕРХЪ КАМЕРОНОВОЙ ГАЛЕРЕИ.

CHARLES CAMERON.
PROJET DE L'AVENUE DE LA GALERIE DE SON NOM.



КАМЕРОНОВА ГАЛЕРЕЯ. GALERIE DE CHARLES CAMERON.



Ф. Т. ЖЕРМЕНЪ. — БАХУСЪ И АМУРЪ.

F. TH. GERMAIN. — BACCHUS ET L'AMOUR.

СРЕДНЯЯ ГРУППА ИЗЪ БОЛЬШОГО СЕРЕБРЯНАГО НАСТОЛЬНАГО УКРАШЕНІЯ, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО ИМПЕРАТОРСКОЙ КЛАДОВОЙ.

GROUPE CENTRAL DU GRAND SURTOUT DE TABLE EN ARGENT CISELÉ APPARTENANT AU TRESOR IMPÉRIAL.



Ф. Т. ЖЕРМЕНЪ. F. TH. GERMAIN.

ЗЕРКАЛО ВЪ СЕРЕБРЯНОЙ ОПРАВѢ ВЪ БОЛЬШОМЪ ПЕТЕРГОФСКОМЪ ДВОРЦѢ.
MIROIR EN CADRE D'ARGENT CISELE, AU GRAND PALAIS IMPERIAL DE PETERHOF.

ПОДПИСАНО: SIGNE:
FAIT · PAR · F · T · GERMAIN SCULP · ORF · DU ROY AUX · GALLERIES · DU · LOUVRE · A · PARIS ·



ДВА СЕРЕБРЯНЫХЪ ЗОЛОЧЕНЫХЪ КУВШИНА ИЗЪ ТУАЛЕТА ИМПЕРАТРИЦЫ ЖОЗЕФИНЫ, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО Е. В. ГЕРЦОГУ Г. Н. ЛЕЙХТЕНБЕРГСКОМУ, ЛѢВЫЙ РАБОТЫ БІЕННЭ — ПРАВЫЙ ОДІО.

DEUX CRUCHES EN VERMEIL, FAISANT PARTIE DE LA GRANDE TOILETTE AYANT APPARTENU À L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE. DE LA COLLECTION DE S. A. LE DUC G. N. DE LEUCHTENBERG.



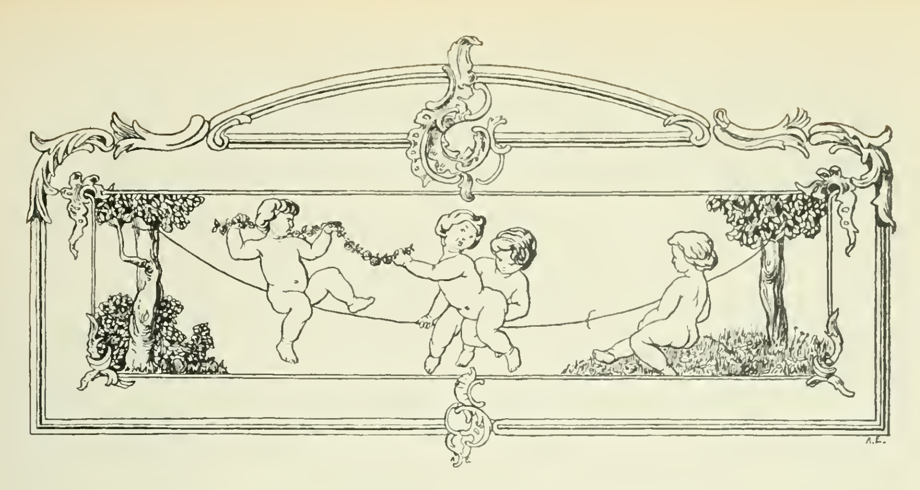
ОДІО. ODIOT.

ШКАТУЛКА ИЗЪ ЗОЛОЧЕНАГО СЕРЕБРА ИЗЪ ТУАЛЕТНАГО ПРИБОРА ИМПЕРАТРИЦЫ ЖОЗЕФИНЫ. ИЗЪ СОБРАНІЯ Е. В. ГЕРЦОГА Г. Н. ЛЕЙХТЕНБЕРГСКАГО.

CAISSE EN VERMEIL, FAISANT PARTIE DE LA GRANDE TOILETTE AYANT APPARTENU À L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE. DE LA COLLECTION DE S. A. LE DUC G. N. DE LEUCHTENBERG.



СТРАУСЪ И ВЕРБЛЮДЪ ИЗЪ ЧЕКАННАГО СЕРЕБРА. ИЗЪ СОБРАНІЯ КН. Ф. Ф. И КНЯГИНИ З. Н. ЮСУПОВЫХЪ.
AUTRUCHE ET CHAMEAU EN ARGENT CISELÉ. DE LA COLLECTION DU PRINCE ET DE LA PRINCESSE YOUSSOUPOFF.



Исторія одной статуи Венеры.

Если нашъ читатель бывалъ въ Эрмитажѣ, то можетъ быть онъ обратилъ вниманіе на статую Венеры, стоящую у окна въ одной изъ залъ *).

У этой статуи недостаетъ рукъ, а на пьедесталѣ, на которомъ она стоитъ, красуется надпись, гласящая о томъ, что эту статую уступилъ папа Климентъ XI въ угодность Императору Петру Великому. Эта Венера принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ древняго рѣзца и имѣетъ очень интересную исторію.

Статуя была найдена при поднятіи фундамента одного зданія въ Римѣ въ 1719 г. Въ это время жилъ тамъ денщикъ, то есть, по нынѣшнему, флигель-адъютантъ Императора Петра Великаго, Юрій Ивановичъ Кологривовъ, на обязанности котораго лежало покупать для Государя различные предметы искусства и слѣдить за занятіями русскихъ молодыхъ людей, которые обучались тамъ архитектурѣ и живописи. Воспользовавшись тѣмъ, что статуя попала въ руки людей, не знающихъ цѣны такимъ предметамъ, Кологривовъ удачно купилъ ее и писалъ съ радостію Государю о своемъ пріобрѣтеніи, прибавляя, что скульпторъ, которому онъ отдалъ ее въ починку, ставитъ ее ничѣмъ не ниже знаменитой флорентійской Венеры, извѣстной теперь подъ названіемъ „Медицейской". Петръ Великій былъ очень заинтересованъ покупкой, какъ вдругъ стряслась бѣда: самый близкій къ занимавшему тогда папскій престолъ Клименту XI, кардиналъ Оттобони, который былъ страстнымъ любителемъ предметовъ искусства, узналъ про эту находку и принялъ мѣры къ тому, чтобы она не была вывезена изъ Рима. По его внушенію, папа приказалъ римскому губернатору Фальконьери заарестовать статую у скульптора, которому она была отдана въ починку. Кологривовъ былъ въ отчаяніи и даже заболѣлъ съ горя. „Пусть я лучше умру, писалъ онъ Государю, нежели имъ моими трудами владѣть" *). Государь поручилъ уладить это дѣло графу Саввѣ Владиславичу Рагузинскому, славянину по происхожденію, изъ небольшой республики, населенной преимущественно славянами и извѣстной у итальянцевъ подъ именемъ „Рагузы", а у славянъ подъ именемъ „Дубровника". Этотъ Рагузинскій торговалъ въ Россіи и, имѣя корреспондентовъ во всѣхъ странахъ Европы, исполнялъ различныя порученія Государя. Иностранцы много пишутъ о его богатствѣ, о его красавицѣ женѣ, венеціанской патриціанкѣ по про-

*) См. „Худож. Сокр. Россіи", т. III, 1903 г., прил. 3, гдѣ эта статуя издана.

*) Гос. Архивъ, Кабинетныя дѣла II, кн. 36, лл. 524—559. Письма Юрія Кологривова, писанныя изъ Рима и Венеціи о исполненіяхъ по указамъ царскимъ ib. кн. 41 л. 223—258.

нехожденію, о ея драгоцѣнныхъ жемчугахъ, подобныхъ которымъ не было ни у одного изъ русскихъ вельможъ. Онъ энергично принялся за дѣло. Несмотря на то, что съ Оттобани у нихъ была тѣсная дружба, ему долго не удавалось сломить упрямство кардинала и папы, пока наконецъ у него не явилась удачная мысль предложить въ обмѣнъ на статую Венеры мощи высокочтимой въ католическомъ мірѣ Св. Бригитты, захваченныя русскими при взятіи Ревеля. Согласіе Государя на это не замедлило послѣдовать. Положеніе Римскаго первосвященника сдѣлалось самымъ щекотливымъ: съ одной стороны ему не хотѣлось отпустить такой цѣнный памятникъ искусства, а съ другой стороны онъ не могъ и оставить мощи святой въ рукахъ схизматиковъ; не могло не пугать его также и впечатлѣніе, которое произведетъ во всемъ католическомъ мірѣ молва о томъ, что папа предпочелъ изображеніе языческаго божества мощамъ христіанской святой. Послѣ продолжительныхъ колебаній онъ наконецъ согласился, но съ той оговоркой, что, хотя по всѣмъ въ Римѣ установленнымъ правиламъ нельзя вывозить изъ Рима никакой древней вещи, однако преемникъ Св. Петра уступаетъ Русскому Государю статую въ угодность ему за услуги, оказанныя послѣднимъ католическимъ миссіонерамъ, которые въ это время искали пути въ Азію. Настоящая плата за статую, конечно, старательно умалчивалась.

Какъ истый дипломатъ, Рагузинскій умѣлъ подсластить пилюлю. „Аще Вашему Величеству не противно, писалъ онъ Государю, не худо-бы велѣть отъ себя изъ канцеляріи написать два письма: одно папѣ въ краткихъ терминахъ, благодарствуя инклинацію (благосклонность) въ отдачѣ вышеписанной статуи; второе господину кардиналу Оттобони, который воистину имѣетъ къ россійскому народу великую склонность (?!) и можетъ быть и впредь въ какихъ дѣлахъ Вашего Величества будетъ къ нему нужда" *). Государь не замедлилъ это сдѣлать: папѣ и кардиналу были посланы изъ кабинета Его Величества благодарственныя грамоты.

Въ то же время были приняты мѣры къ тому, чтобы доставить статую въ Россію въ полной цѣлости. Съ этой цѣлью канцлеру графу Головкину предписывалось: „на донесеніе Владиславича о извѣстной статуѣ повелѣваемъ отправить оную до Инзбрука на мулахъ въ качалкѣ, оттуда Дунаемъ до Вѣны, гдѣ препоручить Ягужинскому (тогда русскому послу въ Вѣнѣ), чтобы онъ сдѣлалъ для сего карету на пружинахъ и отправилъ бы водою до Кракова, и въ провожатыхъ послать Іосифа Франка"...

Въ то же время самому Ягужинскому Государь писалъ: „писали мы Саввѣ Рагузинскому, чтобъ лучшую статую Венусъ, которую купилъ въ Римѣ Юрья Кологривой, отправилъ изъ Ливорны сухимъ путемъ до Инзбрука, а оттоль Дунаемъ до Вѣны, съ нарочнымъ провожатымъ и въ Вѣнѣ бы адресовать оную Вамъ. А понеже оная статуя, какъ самъ знаешь, и тамъ славится, того для велите заранѣе сдѣлать въ Вѣнѣ каретный станокъ на пружинахъ, на которомъ бы лучше можно было ее отправить Вамъ до Кракова, чтобы ее не повредить чѣмъ, а отъ Кракова можно оную отправить паки водою"... Статуя оправдала ожиданія Государя и, по словамъ современниковъ, онъ былъ отъ нея въ восторгѣ.

Эта статуя Венеры извѣстна въ литературѣ подъ именемъ „Таврической", по имени дворца, гдѣ она находилась долгое время и откуда была перенесена въ Эрмитажъ.

*) Письма надворнаго совѣтника Савы Владиславовича Рагузинскаго, соотвѣтствуемые о разныхъ дѣлахъ и особливо о статуѣ Венерѣ Каб. Дѣла II кн. 47 лл. 549—559. 2) Голиковъ Дѣянія Петра В. Т. VIII, стр. 136.





Histoire d'une statue de Vénus.



Le lecteur, s'il connaît l'Ermitage, se rappelle paut-être une statue de Vénus qui se trouve dans une des salles près de la fenêtre *).

Cette statue, qui est privée de ses bras, porte sur son piédestal une inscription disant que Clément XI en a fait don à l'Empereur Pierre le Grand. C'est une des plus belles oeuvres de la statuaire antique et son histoire est des plus intéressantes.

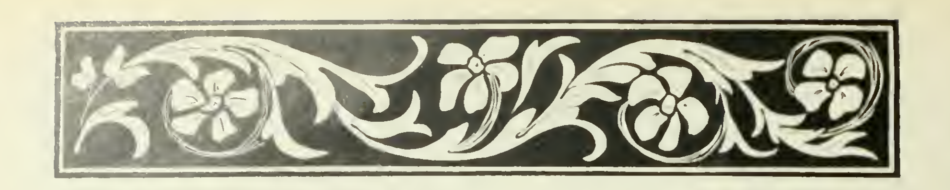
Elle fut trouvée à Rome en 1719. En ces temps là se trouvait à Rome George Iwanowitch Kologriwow, aide de camp de l'Empereur, chargé de l'achat d'oeuvres d'art ainsi que de la surveillance des jeunes peintres et architectes russes qui s'y perfectionnaient. Kologriwow acquit avantageusement cette statue et le sculpteur qu'il chargea de sa restauration estima qu'elle n'était en rien inférieure à la Vénus de Médicis. Cette acquisition intéressa vivement l'Empereur: mais le cardinal Ottoboni, grand amateur d'oeuvres d'art, obtint du pape que l'ordre fut donné au gouverneur de Rome de séquestrer la statue. Kologriwow tomba malade de dépit et l'Empereur confia l'aplanissement de toute cette affaire à Sabba Wladislawlitch de Raguse, qui s'occupait de commerce en Russie et qui exécutait souvent des commandes de l'Empereur par l'intermédiaire de ses correspondants. Cet homme, qui était un ami intime d'Ottoboni, lutta longtemps vainement contre l'obstination du pape et des cardinaux. Il eut enfin l'heureuse idée de proposer l'échange de cette statue contre les reliques de S-te. Brigitte, qui étaient tombées entre les mains des Russes lors de la prise de Réval. Le Souverain Pontife se trouva ainsi dans une situation très délicate, et après maintes hésitations il céda enfin la statue à l'Empereur, contrairement aux réglements interdisant l'exportation d'antiquités et en reconnaissance des services rendus aux missionnaires catholiques qui cherchaient alors à pénétrer en Asie. Il ne fut pas question du véritable prix reçu.

En bon diplomate Ragousinsky recommanda à l'Empereur d'écrire au pape et au cardinal Ottoboni, pour les remercier du service rendu. L'Empereur ne tarda pas à suivre ce conseil et ordonna en même temps de prendre toutes les mesures nécessaires pour le transport de la statue, qui arriva intacte et qui répondit pleinement à l'attente de l'Empereur.

Cette statue est connue sous le nom de Vénus de Tauride, d'après le nom du palais ou elle se trouva avant de passer à l'Ermitage.

*) Cette statue a été reproduite dans notre recueil, v. t. III année 1903, pl. 3.





Описаніе рисунковъ.

Частныя коллекціи.

Живопись.

Приложеніе. 109.

Рейнольдсъ, Сэръ Джозуа. Дѣвочка съ птичкой и клѣткой.

Эта прелестнѣйшая картина, изъ собранія Кн. и Княгини Юсуповыхъ, достойно поддерживаетъ славу Рейнольдса, знакомаго всѣмъ посѣтителямъ Эрмитажа по его молоденькой дѣвушкѣ, стыдливо закрывающейся въ то время, какъ амуръ развязываетъ ей поясокъ.

Рейнольдсъ (1721—1792) изъ числа первоклассныхъ живописцевъ Англіи, а какъ портретистъ, можетъ быть, имѣлъ въ Англіи только одного соперника—Ромнэ.

Вь Императорскомъ Эрмитажѣ, кромѣ помянутой картины, находится еще его „Геркулесъ, удавливающій змѣю въ колыскѣ".

Скульптура.

Греческія терракоты изъ собранія М. П. Боткина.

Обширное Художественное собраніе М. П. Боткина, давно славившееся первоклассными италіянскими вещами XV и XVI столѣтіи,—въ особенности чудными маіоликами, а также единственной въ своемъ родѣ коллекціей византійскихъ перегородчатыхъ эмалей,—въ послѣднее время обогащается новымъ и весьма значительнымъ отдѣломъ греческихъ терракотъ, между которыми есть прямо шедевры. Читатели „Художественныхъ Сокровищъ Россіи" познакомятся въ свое время обстоятельно со всѣмъ, что есть самаго важнаго въ этоі быстро возникающей коллекціи „Танагръ",—какъ ихъ привыкли называть;—въ настоящее время мы пока ограничиваемся помѣщеніемъ четырехъ терракотъ, хорошаго стиля, но не представляющихъ еще кульминаціонной точки собранія, которое еще растетъ и сегодняшняя его вершина можетъ быть превзойдена тѣмъ, что принесетъ завтрешній счастливый уловъ. Если останавливаться на совокупности того, что уже собрано, то перлами коллекціи пришлось бы признать „Менаду" и „Побѣду": онѣ не замедлятъ появиться на страницахъ нашего сборника.

Сапфо (?) и Эротъ.

Приложеніе 116.

Высота	0,21 m.
Длина основанія . . .	0,15 m.
Ширина основанія .	0,8 m.

Какая прелесть эта лекція о любви, которую юноша Эротъ читаетъ вѣчно томившейся любовнымъ пыломъ поэтессѣ Сапфò!

Бесѣда происходитъ въ интимномъ уголкѣ дома поэтессы. Она не собиралась за порогъ своего жилища, она одна и поэтому „въ дезабилье": хитона не надо, и безъ того такъ душно, довольно и мантіи, чтобы закутать ноги. Поэтесса въ вѣнцѣ изъ листьевъ и двѣ ягоды увѣнчиваютъ ея лобь, она удобно усѣлась на креслѣ, облокотившись на спинку правою рукой, одну ногу она поставила на скамеечку и лѣвой рукой поддерживаетъ на колѣняхъ большую киѳару, украшенную выпуклыми цвѣтами и инкрутаціей. Въ ея дѣвичье уединеніе слетѣлъ благой вѣстникъ любви, прелестный крылатый юноша, въ такомъ же вѣнкѣ какъ и поэтесса, и ставъ у самаго ея кресла, восторжен-

нымъ движеніемъ лѣвой руки показываетъ ей вверхъ. Поэтесса вся вниманіе, она склонила красивую головку и вникаетъ въ вѣщія слова Эрота, чтобы повторить ихъ міру въ звукахъ своей лиры.

Эротъ въ котурнахъ, крестъ-на-крестъ черезъ плечи у него надѣты шнурки, которые поддерживаютъ его хламидку, скромно закрывающую ему лоно. Терракота конечно была сплошь раскрашена по тонкому слою стюка. На тѣлѣ поэтессы и Эрота лоснящаяся краска лежитъ твердымъ нерастворимымъ слоемъ. Волоса поэтессы коричневые, листки обоихъ вѣнковъ зеленые. Струны и инкрустаціи на лирѣ розовые. Платье Сапфо розовое съ голубоватымъ краемъ, кресло было красное. Стопы Сапфо, съ длинными изящными пальцами, одѣты въ сандаліи.

Группа эта носитъ печать хорошаго стиля IV—III в. до Р. Х.

Самая значительная среди поэтессъ Эллады, Сапфо, родилась на о. Лезбосѣ въ концѣ VII в. до Р. Х. Устами Овидія она выразилась про себя, что „природа, отказавъ ей въ наружной красотѣ, вознаградила ее за то геніемъ“. Нашъ художникъ наградилъ ее и миловидностію.

Ираклъ, смиряющій Критскаго быка.

Рис. на стр. 335.

Высота		0,205 m.
Длина основанія	. .	0,185 m.
Ширина основанія	.	0,115 m.

Схвативъ быка правой рукой за ухо, а лѣвой зажавъ ему пасть, могучій сынъ Алкмены однимъ гигантскимъ натискомъ осаживаетъ рогатаго богатыря на крупъ, побѣда одержана и сопротивленіе напрасно: еще мгновеніе и вся эта грузная туша опрокинется на бокъ подъ напоромъ богатыря. Вотъ странное и неизмѣнное впечатлѣніе: въ воспроизведеніи, какъ напримѣръ наше, вамъ кажется, что передъ вами не маленькая торракотка, а грандіозная группа по крайней мѣрѣ въ величину живой натуры, такъ все взято крупно въ этой богатырской фигурѣ!

Ираклъ совершенно нагой, его львиная шкура соскользнула съ могучихъ плечъ между нимъ и быкомъ, заполнивъ какъ нельзя болѣе кстати эту докучную для скульптора щель между двумя фигурами. По простотѣ композиціи, по приземистости пропорцій тѣла героя, по типу головы еще чуждой эффектности поражающей насъ въ статуѣ Гликона Аѳинянина, ведущей свое родословіе отъ Лисипповскаго типа Иракла, нашу статуэтку слѣдуетъ отнести къ V—IV в. до Р. Х.

Слѣды раскраски слабы.

Миѳъ повѣтствуетъ такъ. Богъ Посидонъ недовольный тѣмъ, что Критскій царь Миносъ не принесъ надлежащей жертвы, выпускаетъ изъ моря на Критъ бѣшенаго быка; Ираклъ его ловитъ и живьемъ доставляетъ въ Микены, гдѣ онъ пускаетъ его снова на волю. По аттическому миѳу быкъ появляется на Мараѳонскомъ полѣ, гдѣ его изловливаетъ Тезей. На древнѣйшихъ вазахъ Ираклъ связываетъ быка веревкой по ногамъ и по рогамъ. Въ другихъ изображеніяхъ онъ хватаетъ его спереди прямо за рога, какъ дѣлали ѳессаліоты на своихъ бояхъ быковъ. Есть и такія изображенія, гдѣ герой ведетъ этого быка за рога къ алтарю на жертвоприношеніе. Самымъ драматическимъ изображеніемъ этого подвига была великолѣпная метопа изъ Олимпіи (нынѣ въ Луврѣ), по композиціи съ нею соперничаетъ терракота М. П. Боткина.

Танцовщица.

Рис. на стр. 336.

Высота . . . . 0,26 m.

Эффектнѣйшая изъ терракотъ! Молоденькая красавица съ стройными, гибкими членами, съ нѣжной еще дѣвственной миніатюрностью персей, съ длинными узкими стопами въ закрытыхъ башмакахъ, выводитъ плавное па, идетъ „лебедемъ“, широко размахнувъ своимъ обширнѣйшимъ плащемъ, конечно нарочно сшитымъ для эффектнаго танца. Это невольно напоминаетъ намъ серпантинъ, созданный нашей современницей Лола Фуллеръ!

Прелестная головка въ роскошныхъ кудряхъ, завязанныхъ на темени, охвачена на затылкѣ двумя повязками, соединенными надъ лбомъ аграфомъ изъ двухъ плоскихъ бусъ. Отлично сохранилась окраска двухъ цвѣтовъ: на платьѣ, покрывающемъ тѣло, она бирюзоваго цвѣта, напротивъ ея часть, свѣшивающаяся съ правой руки, нѣжнорозоваго; надо слѣдовательно предположить, что этотъ плащъ для танца былъ съ подкладкой другаго цвѣта.

Движеніе танцовщицы очевидно опредѣленное па: лѣвую руку она заложила за спину, правой широко развѣваетъ иматіемъ, а ногами идетъ „въ переплетъ“.

По типу лица и по пропорціямъ статуетка должна быть отнесена ко времени послѣ Лисиппа, т. е. начиная съ III в. до Р. Х.

Вакхъ, ѣдущій на львѣ.

Рис. на стр. 334.

Высота . . . . 0,21 m.
Длина основанія . . 0,20 m.

Юный Вакхъ съ прелестнымъ, женоподобнымъ лицемъ (его легко принять и за Аріадну), съ длинными вьющимися волосами, охваченными повязкой, въ уборѣ изъ священныхъ листьевъ винограда, возсѣдаетъ по женски на покорномъ звѣрѣ, обращающимся къ нему съ любовнымъ выраженіемъ: природная свирѣпость покорена сокомъ винограда жизнедавца. Лѣниво держа кантаръ въ опущенной лѣвой рукѣ, великій богъ томнымъ движеніемъ подымаетъ въ правой кисть винограда; еще минута, божественные персты сомкнутся и Вакхова влага потечетъ въ кантаръ; животное радо напередъ, вѣдь и ему достанется кое-что отъ этихъ живительныхъ капель. Богъ одѣтъ какъ всѣ нѣженки въ просторныя платья, обезпечивающія ему теплоту и нѣгу: на немъ хитонъ, растегнувшійся и спустившійся съ праваго плеча; черезъ плечо поверхъ хитона небрида, бедра закутаны просторнымъ иматіемъ. Край иматія, спускаясь съ лѣвой руки подъ кантаромъ, уложенъ на плечѣ звѣря аккуратными складками. Какъ всѣ подобныя статуэтки нашъ Вакхъ разсчитанъ на одну точку зрѣнія, сзади вы видите обычное въ терракотахъ отверстіе. Статуэтка была конечно сплошь раскрашена: на звѣрѣ остается и по сей день довольно толстый слой тончайшаго стюка, плотный нерастворимой въ водѣ, на поверхности имѣющій блескъ яичной скорлупы, по немъ дѣлалась раскраска, также трудно растворимая, т. е. въ томъ родѣ какъ краски Помпеянскихъ фресокъ.

Изготовленія подобныхъ статуэтокъ относятся къ эпохѣ близкой къ Александру Великому; миловидность въ чертахъ Вакха и томность его взгляда характерны для этихъ временъ.

Къ описанію дворцовъ.

Изъ художественныхъ собраній Императора Александра III.

Рис. на стр. 340.

Морской смотръ Императора Николая I. Картина Адольфа Ладюрнэ, въ Аничковомъ дворцѣ.

Адольфъ Ладюрнэ — французскій художникъ, переселившійся въ 1830 г. изъ Парижа въ Петербургъ и работавшій тутъ по заказамъ императора Николая I. Въ 1836 г. Ладюрнэ былъ назначенъ академикомъ, а въ 1840 г. профессоромъ батальной живописи. Онъ умеръ въ 1855 г.

Картина Аничкова дворца изображаетъ одинъ изъ наиболѣе памятныхъ въ исторіи русскаго флота смотровъ 3-го іюля 1836 г. на Кронштадтскомъ рейдѣ суда всѣхъ трехъ дивизій Балтійской эскадры вытянулись въ двѣ безконечныя параллельныя кильватерныя колонны, между которыми на колесномъ пароходѣ проѣхалъ Государь.

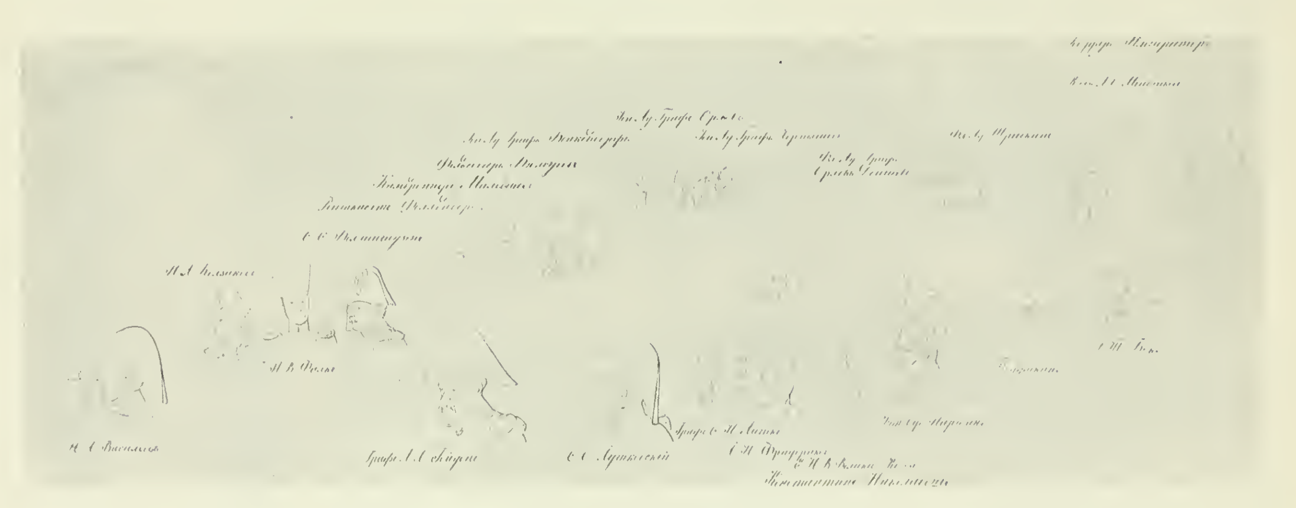
На правой колесной коробкѣ парохода стоитъ Императоръ, которому св. кн. Александръ Серг. Меншиковъ (1787—1869), начальникъ главнаго морского штаба, даетъ объясненія. Въ свитѣ находится будущій генералъ-адмиралъ вел. кн. Константинъ Николаевичъ (1872—1892) въ формѣ кадета, а рядомъ съ нимъ его наставникъ адмиралъ графъ Ѳ. П. Литке (1797—1882). Изъ остальныхъ лицъ замѣчательны графы Ѳ. Ѳ. Беллигсгаузенъ (1779—1852), Л. Л. Гейденъ (род. 1806), А. Х. Бенкендорфъ (1783—1844), А. Ѳ. Орловъ (1787—1862), В. В. Орловъ-Денисовъ и др.

Императорскій большой Царскосельскій дворецъ.

Рис. на стр. 342 и 343.

Чарльзъ Камеронъ. Проектъ възъѣзда изъ сада наверхъ къ Камероновой галлереѣ въ большомъ Царскосельскомъ дворцѣ и

Видъ на Камеронову галлерею относятся къ статьѣ А. Н. Успенскаго „Большой Императорскій дворецъ въ Царскомъ Селѣ“.



ОБЪЯСНЕНІЕ КЪ КАРТИНѢ АДОЛЬФА ЛАДЮНЭ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩЕЙ МОРСКОЙ СМОТРЪ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I, НАХОДЯЩЕЙСЯ ВЪ МУЗЕѢ АНИЧКОВА ДВОРЦА.

Н. А. Васильевъ. П. А. Колзаковъ. Графъ Л. Л. Гейденъ. Фельдъегерь Бѣлоусовъ. Графъ Ѳ. П. Литке. Фл. Ад. Графъ Орловъ-Денисовъ. Государь Императоръ.
П. В. Фалкъ. Камердинеръ Малышевъ. Ѳ. С. Лутковскій. С. П. Фридериксъ. Фл.-Ад. Траскинъ. Князь А. С. Меньшиковъ.
Ѳ. Ѳ. Беллинсгаузенъ. Рейткнехтъ Феллендорфъ. Ген.-Ад. Графъ Бенкендорфъ. Е. И. В. Великій Князь Подушкинъ. Г. Т. Бокъ.
Ген.-Ад. Графъ Орловъ. Константинъ Николаевичъ.
Ген.-Ад. Графъ Чернышевъ. Унт. Оф. Паршинъ.

Большой дворецъ въ Павловскѣ.

Рис. на стр. 341.

Фреска въ будуарѣ В. Кн. Маріи Ѳеодоровны въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ принадлежитъ къ цѣлой серіи стѣнныхъ пейзажей, прославляющихъ природу Индіи, мастерски нарисованныхъ и написанныхъ въ мягкихъ симпатичныхъ тонахъ англійскихъ акварелей. Въ виду національности Чарльза Камерона, строителя этого дворца, возможно, что авторомъ этихъ индѣйскихъ фресокъ былъ кто-либо изъ англійскихъ художниковъ. Это такъ напоминаетъ англійскіе фоліанты конца XVIII в. съ цвѣтными гравюрами видовъ Индіи.

Рис. на стр. 337.

Бронзовая золоченая люстра висящая въ кабинетѣ В. Кн. Павла Петровича въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ, слыветъ за единственный предметъ во дворцѣ, который старше прочей обстановки, созданной, какъ извѣстно, В. Кн. Маріей Ѳеодоровной, начавшей строить себѣ дворецъ въ Павловскѣ въ 1782 г. и скончавшейся въ 1828 г.

Люстру эту относятъ къ эпохѣ Людовика XIV и по стилю это такъ, но вопросъ, чѣмъ объяснить присутствіе на этой люстрѣ *мальтійскихъ* крестовъ? На медаліонахъ (изъ нихъ одинъ видѣнъ) помѣщены fleurs de lis, которые, конечно, къ россійской императорской фамиліи отношенія не имѣютъ, слѣдовательно, это не изъ тѣхъ вещей, которыя заказывали августѣйшіе строители дворца, а вещь прибывшая изъ за границы и принятая по какому-нибудь поводу. Не указываютъ ли *мальтійскіе* кресты на этотъ поводъ? Т. е. не изъ наслѣдія ли это мальтійскаго ордена? Нѣтъ ли документовъ, относящихся къ пріобрѣтенію этой интересной люстры?

Рис. на стр. 333.

Дамское бюро изъ краснаго дерева, украшенное золоченой и оксидированной бронзой, принадлежитъ къ числу граціозныхъ созданій знаменитаго мебельщика изъ Нейвида, *Рентгена*. Верхняя часть, заключающая ящички, украшена вазочкой и двумя лебедями на верхнемъ фризѣ и гермами купидоновъ по угламъ; нижняя вязь ножекъ, выгнутая къ центру, образуетъ постаментъ для маленькой урны съ горящимъ пламенемъ. Много прелести придаютъ этому столу живые цвѣты, для помѣщенія которыхъ устроены симпатичнѣйшіе вазоны въ вершинахъ ножекъ въ видѣ вазочекъ, запущенныхъ въ кольца. Это прелестное бюро украшаетъ собою будуаръ Великой Княгини Маріи Ѳеодоровны въ большомъ дворцѣ въ Павловскѣ и упоминается ею въ ея рукописномъ описаніи бельэтажа Павловскаго дворца, помѣщенномъ въ №№ 9—12 нашего журнала за 1903 г.

Императорскій большой Петергофскій дворецъ.

Рис. на стр. 345.

Зеркало въ серебряной оправѣ въ большомъ Петергофскомъ дворцѣ, работы *Ф. Т. Жермена*, принадлежитъ къ цѣлой серіи замѣчательнѣйшихъ произведеній этого мастера, разсѣянныхъ въ Императорскихъ дворцахъ и частныхъ собраніяхъ въ Петербургѣ. Принадлежность зеркалъ этому мастеру удостовѣряется подписью на его нижней рамѣ, между ножками, гдѣ награвировано:

FAIT. PAR. F. T. GERMAIN. SCULP. ORF. DU. ROY. AUX. GALLERIES. DU. LOUVRE. A. PARIS.

Замѣчательнѣйшія работы изъ серебра этого мастера находятся въ Серебряной Кладовой Зимняго дворца, въ Гатчинскомъ дворцѣ, въ интересномъ собраніи Е. И. В. Вел. Кн. Алексѣя Александровича, у А. А. Половцева, и можетъ быть, и у другихъ коллекціонеровъ. Было-бы весьма желательно устроить выставку всѣхъ произведеній Жерменовъ, какія только есть въ Россіи. Такія выставки отдѣльныхъ мастеровъ съ объяснительными чтеніями были бы особенно поучительны для любителей и собирателей.

Историческая выставка предметовъ искусства въ С.-Петербургѣ въ 1904 г.

Мраморъ.

Приложеніе 110.

„Се человѣкъ“, поясная мраморная статуя Іисуса Христа въ багряницѣ и терновомъ вѣнцѣ, въ натуральную величину. Изъ собранія П. П. Дурново. Была вывезена изъ Италіи, изъ г. Пизы, гдѣ она продана была какъ произведеніе Донателло. Нѣкогда служила украшеніемъ какого-нибудь памятника на Пизанскомъ Campo Santo (кладбищѣ), этимъ назначеніемъ объясняется, что эта статуя не отдѣлана сзади, но оставлена въ видѣ плоскости, которой она примыкала къ архитектурнымъ частямъ монумента.

Это безспорно значительнѣйшее произведеніе скульптуры изъ мрамора на всей выставкѣ, само по себѣ одно изъ прекрасныхъ созданій италіанскаго искусства. Формы головы и тѣла дышатъ такою натуральностью, что тѣло кажется мягкимъ и теплымъ. Черты лица и выраженіе запечатлены нѣкоторой слащавой сентиментальностью, что говоримъ конечно не въ осужденіе, а для характеристики этого замѣчательнаго произведенія. Такое соединеніе разительной натуральности, но еще далекой до реализма какого-нибудь Караваджо, и сентиментальности въ высшей степени характерно для второй половины XVI вѣка, въ особенности для школы, стремившейся соединить плоды геніальныхъ трудовъ двухъ художниковъ— Рафаэля и Корреджіо. Цѣлая артистическая жизнь была отдана этой задачѣ, мы разумѣемъ дѣятельность земляка Рафаэля, также урбината Федериго Бароччи (1528—1612); этому же времени и направленію долженъ принадлежать пока еще не опредѣленный авторъ нашей статуи.

Бронза и олово.

Приложеніе 111 и 112.

Джованни Болонья. (1524—1608). Похищеніе Сабинянки. Оригинальная бронза этого знаменитаго мастера, принадлежащая бр. Гамбургеръ, въ Парижѣ.

Она безспорно относилась на исторической выставкѣ къ числу первоклассныхъ произведеній искусства и по случайности помѣщена была такъ неудачно, что едва ли большинство обратило на нее вниманіе. На выставкѣ была бронзовая копія съ мраморной группы, также „похищенія собинянки“, находящейся во Флоренціи въ Лоджа де Ланци, (изъ собранія Князя и Княгини Юсуповыхъ) и ничто не могло быть назидательнѣе, какъ появленіе на одной и той же выставкѣ этихъ двухъ произведеній! Кто знаетъ работы Джованни Болонья во Флоренціи въ Барджелло, кто знаетъ его болонскаго Нептуна съ наядами, кто помнитъ эту изумительную грацію формъ его женщинъ, ихъ удлиненные члены, какъ руки и ноги, ихъ нѣжныя стопы, эту маленькую ножку его вѣроятно неиталіанскихъ моделей, сухую сколоченность и мускулистость, бравую выправку и „пѣтушиныя“ движенія его мужчинъ, тотъ, конечно, согласится съ тѣмъ мнѣніемъ, что группа бр. Гамбургеровъ гораздо больше въ стилѣ Джованни Болонья, чѣмъ завѣдомая копія съ его флорентійскаго мраморнаго оригинала. Можно пожалѣть объ одномъ, что эта группа только погостила на берегахъ Невы, а не осталась здѣсь навсегда; а она принадлежитъ вѣдь продавцамъ.

Группа бр. Гамбургеровъ ²/₃ натуральной величины.

Приложеніе 113 и 114.

Похищеніе сабинянки. Бронзовая копія съ мраморной группы Джованни Болонья, находящейся въ Лоджа-де-Ланци во Флоренціи, изъ собранія Кн. и Княгини Юсуповыхъ.

Рис. на стр. 358.

Оловянная стопа 1527 года, принадлежащая г. Альберту Фигдору, находилась въ Австрійскомъ отдѣлѣ выставки.

Высота	0,47
Діаметръ дна.	0,21

Композиція.

На трехъ круглыхъ ножкахъ покоится высокая стопа съ профилемъ въ видѣ изящной кривой, сокращающаяся кверху, ея поверхность украшена двумя фризами:

Нижній фризъ представляетъ сцены страданій Христовыхъ. Начало подъ ручкой:

1) Преданіе Іуды, на первомъ планѣ ап. Петръ отсѣкаетъ ухо рабу Малху, затѣмъ идя направо,

2) Пилатъ умывающій руки.

3) Христосъ передъ первосвященникомъ, раздерающимъ ризы.

4) Издѣвательство надъ Спасителемъ въ терновомъ вѣнцѣ

5) Несеніе Креста

6, 7, 8, 9, 10-ый барельефы представляютъ повтореніе пяти предыдущихъ сюжетовъ.

Въ верхней части стопа украшена фризомъ Вакхическаго содержанія, раздѣленнымъ колонками на нѣсколько сценъ. Начало на лѣвой сторонѣ отъ ручки.

1) На колесницѣ толстый ребенокъ Бахусъ, его везутъ три вакханта въ видѣ толстыхъ голыхъ мальчиковъ. Правый, держащійся за дышло, подаетъ Бахусу высокую узкую кружку съ напиткомъ, выбѣгающимъ изъ нея длинными струями пѣны.

Направо.

2) Трое вакхантовъ, движущихся направо, средній высоко подымаетъ тирсъ, обвитый виноградной лозой съ гроздями.

3) Процессія четырехъ вакхантовъ, предающихся питью—средняго рветъ.

4) Фрагментъ подобной же сцены.

5) Трое вакхантовъ заставляютъ козлика прыгать сквозь обручъ.

6) Повтореніе поѣзда Вакха.

7) Повтореніе вакхантовъ съ тирсомъ, обвитымъ виноградной лозой.

8) Повтореніе сцены пьянства.

9) Четыре вакханта тащатъ пятаго пьянаго.

10) Повтореніе сцены съ козликомъ, прыгающимъ въ кольцо.

Надъ сценой Бахуса на колесницѣ оба раза помѣщенъ картушъ съ надписью.

MDXXVII.

На серединѣ высоты три узкихъ фриза опоясываютъ стопу, изъ нихъ самый верхній и средній прерываются прикрѣпленіемъ ручки.

Нижній изъ трехъ фризовъ занятъ изображеніемъ охотъ также въ повторяющихся рельефахъ.

Средній и верхній заняты орнаментомъ въ видѣ рѣшетокъ въ стилѣ возрожденія съ картушами и человѣческими фигурами.

На крышкѣ орнаментный фризъ кольцомъ, съ тремя горельефными масками женскими на щиткахъ съ картушами.

Въ центрѣ шишка съ сидящимъ на ней львомъ. На ручкѣ марки:

два раза и





Надъ и подъ фризомъ съ Вакхическими сценами написано:

⁜ Dise·kane·vor·öhret·chrisanes·EBERT·einen·öhrbaren·hand·werck·der ⁜

⁜ Fleisch·Hacker·in·ISDAT·BRESNitZ·zu·einem·guten·gedegtnis ⁜

Серебро.

Рис. на стр. 344.

Ф. Т. Жерменъ. Бахусъ и Амуръ. Это та самая средняя группа изъ большаго серебрянаго настольнаго украшенія, т. е. „Мятлевскаго серебра“, которое помѣщено было въ предшествующемъ № 9, только съ другой стороны.

Принадлежитъ Императорской серебряной кладовой.

Изъ собранія Е. В. Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

Кувшинъ изъ туалетнаго сервиза Императрицы Жозефины изъ золоченаго серебра, работы Біеннэ.

Высота съ ручкой . . 0,38 м.
Діаметръ основанія . 0,903 „

Присутствіе горошка подъ верхнимъ краемъ указываетъ на болѣе раннюю пору и всѣ прочіе орнаменты оставляютъ впечатлѣніе болѣе мягкихъ, чѣмъ въ вазахъ, помѣченныхъ вензелемъ J съ короной. Самаго вензеля Императрицы на кувшинчикѣ нѣтъ. На вертикальномъ краѣ нижней полочки ножки награвировано:

BIENNAIS ORF. RE DE L. L. M. M. IMP. LES ET ROY. LES A PARIS.

Въ концѣ поставлено восьмигранное удлиненное клеймо съ пѣтухомъ, но не то, которое на вещахъ съ коронованнымъ J.

Другое клеймо представляетъ обезьяну надъ буквою B, т. е. „Biennais au Singe Violet“, какъ подписано на одномъ изъ предметовъ изъ этого сервиза.

Кувшинъ опоясываетъ фризъ, подѣленный на пять частей двумя крылатыми геніями, двумя торшерами съ бараньими головами наверху и головкой женщины въ вѣнкѣ изъ незабудокъ, отъ которой вверхъ идетъ ручка. Между этими предметами свѣшиваются гирлянды изъ лавровъ и цвѣтовъ. На гирляндахъ стоятъ поочередно лебеди и павлины. Ручка украшена лавровой вѣткой и въ мѣстѣ верхняго прикрѣпленія заканчивается лебедемъ.

Кувшинъ изъ туалетнаго сервиза Императрицы Жозефины изъ золоченаго серебра работы Одіо.

Высота съ ручкой . . 0,40 м.

Діаметръ основанія: 0,10 м. На передней части кувшина одноглавый орелъ, держащій въ когтяхъ молнію, въ вѣнкѣ изъ лавра, по бокамъ въ такихъ же лавровыхъ вѣнкахъ брадатыя греческія головы съ вѣнками изъ осоки въ профиль. Ручка въ видѣ тонкаго пучка осоки идетъ снизу отъ женской головки въ осокѣ, помѣщенной въ такой же лавровый вѣнокъ; въ мѣстѣ верхняго прикрѣпленія ручка заканчивается лабедемъ. На горлѣ кувшина спереди императорская корона въ вѣтвяхъ лавра, по бокамъ J съ звѣздочкой на верху между двумя вѣтками лавра.

Къ этому же туалетному прибору принадлежитъ **четыреугольная шкатулка**, изображенная на стр. 347.

Изъ колекціи Кн. Ф. Ф. и Княг. З. Н. Юсуповыхъ.

Рис. на стр. 348.

Страусъ серебряный съ подвижными крыльями на шарнирчикахъ.

Высота съ подставкой . . . 0,334.
„ безъ подставки . . 0,30.
Ширина отъ груди до конца хвоста . . . . 0,124.

Клеймо съ двумя перекрещенными ключами города Регенсбурга.

На подставкѣ между ногами страуса ящерица, кругомъ по очереди изображены страусъ, травы и дерево въ миніатюрномъ видѣ съ невысокимъ рельефомъ.

Верблюдъ, серебряный вызолоченый.

Общая высота 0,299
безъ пьедестала . . . . 0,19 м.
Длина пьедестала . . . . . . 0,235 м.

Клеймо города Аугсбурга XVII—XVIII столѣтія.

Пьедесталъ серебряный, земля съ травой и цвѣтами; шейка гладкая вызолоченая.

Цоколь покрытъ гирляндой изъ фруктовъ и цвѣтовъ.

Рис. на стр. 339.

Пѣтухъ и Олень изъ серебра отчасти съ позолотой *изъ собранія Гр. А. Д. Шереметева.*

Пѣтухъ сдѣланъ изъ страусоваго яйца, и золоченаго серебра; крылья устроены такъ, что ихъ можно подымать и опускать. Отличная русская работа XVII в.

Высота 0,23 м.

Олень изъ серебра, съ подвѣской изъ розоваго кабошона, представленъ скачущимъ; для поддержки палочка съ спирально вьющейся вѣткой поставлена такъ, какъ будто это препятствіе, черезъ которое онъ перескакиваетъ. На пьедесталѣ два рака, лягушка и ящерица. Превосходная Нюренбергская работа XVI—XVII в.

На серебрѣ двѣ марки: 1) города Нюренберга того типа, который держался въ XVI—XVIII в. и щитъ съ неяснымъ знакомъ, напоминающимъ отчасти штемпель Christoff Straub'а нюренбергскаго мастера XVI в. (См. Max. Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, стр. 257).

Приложеніе 115.

Компаніи Черноголовыхъ въ Ригѣ серебряное столовое украшеніе, представляющее шведского Короля Густава Адольфа на конѣ работы Аугсбургскаго мастера *Севастіяна Милiуса*, 1684 года.

Общество Черноголовыхъ въ Ригѣ образовалось изъ братства Св. Георгія, возникшаго вскорѣ послѣ основанія гор. Риги (въ 1201 г.); братство составилось изъ молодыхъ купцовъ, которые принимали дѣятельное участіе въ оборонѣ страны. Съ 1413 г. достовѣрно существованіе Черноголовыхъ, ихъ прозвище произошло отъ чорной головы св. Маврикія, находящейся въ ихъ гербѣ. Статуты ихъ написаны въ 1416 г. Серебряныя ихъ сокровища ведутъ свое начало съ 1417 г., благодаря установившемуся къ тому времени обычаю, сдѣлавшемуся впослѣдствіе закономъ, дарить Обществу серебряные сосуды.

Наша статуэтка въ сущности кубокъ, такъ какъ голова коня съ шеей снимается въ видѣ крышки; на краю под-

дона и на втулкѣ крышки два клейма: города Аугсбурга и SM, т. е. *Sebastian Mylius* (†1722 г).

Часть архитектурная, какъ поддонъ и край ладшафтной базы въ стилѣ рокайль.

Четыре головы чудищъ съ выкрутасами служатъ ножками, украшеніе по нижнему краю поддона подражаютъ линіямъ пучины съ морскими чудищами.

На гладкой золоченой поверхности поддона гравированные орнаменты, представляющіе арматуры.

Скокъ коня напоминаетъ коня Петра I Фальконэ.

Фигура короля и коня сдѣланы очень хорошо въ нѣмецкомъ стилѣ. Тѣло коня вычеканено съ желаніемъ передать шерсть.

Король изображенъ съ открытой головой въ доспѣхахъ, въ большомъ кружевномъ воротникѣ, съ орденомъ руна, въ шарфѣ, эффектно развѣвающемся за его спиной, въ ботфортахъ съ большими шпорами; въ его правой рукѣ маршалскій жезлъ, лѣвой онъ держитъ поводъ, при бедрѣ палашъ (отдѣльно сдѣланный и вставленный въ портэпею): въ кобурахъ пистолеты.

Сбруя коня въ богатыхъ чеканеныхъ бляхахъ съ львиными головками. Эффектно развѣвается его грива и еще эффектнѣе хвостъ.

Въ отношеніи стиля орнаментныхъ частей это важный документъ для исторіи нарожденія рококо, въ особенности потому, что работа эта точно датирована, такъ какъ документально извѣстно, что это настольное украшеніе преподнесено было Компаніи Черноголовыхъ лифляндскимъ губернаторомъ, графомъ Христіаномъ Горномъ по поводу избранія въ члены общества его девятилѣтняго сына Бента, въ 1684 году. Кромѣ штемпеля г. Аугсборга и марки мастера, на серебрѣ еще гербъ графа Горна съ буквами: B. C. H. F. Z. H. т. е. Bendt Christer Horn Freiherr zu Aminne.

Высота 0,445 м.

Дерево.

Приложеніе 118.

Шахматная доска, расписанная à tempera, флорентинской работы XV в., изъ собранія кн. Лихтенштейна, выставлена была въ Австрійскомъ отдѣлѣ.

Шахматная доска, діаметромъ въ 0,62 m. имѣетъ двѣнадцать граней. Съ одной стороны она расписана для игры въ шахматы, съ другой—помѣщена картина.

Орнаментъ доски со стороны шахматъ проциррованъ и расписанъ бромротомъ и чернымъ. Квадратики для шашекъ съ лиственными крестами (по діагонали), съ фономъ цированнымъ точками; прочіе квадратики съ цированными лиственными же крестами (по діагонали), съ гладкими фонами. Съ четырехъ сторонъ подобіе щитовъ съ черными крестами. Прочее въ узорахъ съ травами въ четвероугольникахъ. Контуры цированы точками.

На другой сторонѣ рама золоченая съ внутреннимъ бордюромъ, цированнымъ кружками и точками.

Картина представляетъ прекрасный садъ съ фонтаномъ, въ его водѣ рыбы; по саду пасутся козочка и зайчикъ. На первомъ планѣ молоденькая блондинка въ синемъ платьѣ собираетъ цвѣты, налѣво три такія же молодыя дѣвицы (въ красномъ, розовомъ и синемъ одѣяніяхъ) оживленно бесѣдуютъ, сидя на травѣ. Налѣво италіанскій замокъ и за рѣшеткой два молодыхъ плѣнника съ бѣлокурыми волосами. На заднемъ планѣ молоденькая блондинка въ красномъ платьѣ на чаломъ конѣ съ соколомъ на правой рукѣ, у ея ногъ бѣлая собака съ краснымъ ошейникомъ, направо два бьющихся мечами рыцаря (правый съ зеленымъ щитомъ), ихъ кони, бѣлый и темночалый виднѣются справа и слѣва. Пейзажъ со скалами.

Это конечно образчикъ повѣствовательной живописи: здѣсь художникъ не былъ увлеченъ какимъ-нибудь однимъ моментомъ, но желалъ напомнить типичнѣйшіе моменты въ жизни замковъ. Рыцари дерутся и попадаютъ въ плѣнъ. Молоденькія дѣвицы и дамы то охотятся, то проводятъ счастливыя минуты въ садахъ, гдѣ онѣ повѣряютъ другъ другу тайны сердца, а тутъ же за рѣшеткой томятся прекрасные юные плѣнники и амуры, конечно, дѣятельно заняты установленіемъ дружескихъ сношеній черезъ рѣшетку.

Приложеніе 120.

Передняя стѣнка венеціанскаго сундука (cassone), XVI в. изъ собранія кн. I. Лихтенштейна служила украшеніемъ Австрійскаго отдѣла выставки. На нашемъ рисункѣ мы видимъ его одну половину, другая симметрична.

Рама золоченая цированная орнаментомъ изъ точекъ. Кайма по черному фону украшена золотымъ скелетнымъ орнаментомъ. Фоны продолговатыхъ полей и круговъ золотые цированные точками. Орнаментъ силуэтный въ различныхъ оттѣнкахъ коричневыхъ тоновъ.

Приложеніе 117.

Столъ въ стилѣ Рококо, изъ розоваго дерева, инкрустированный и отдѣланный въ золоченую бронзу, выставленный на исторической выставкѣ бр. Гамбургеръ, былъ пріобрѣтенъ ими, по ихъ словамъ, за 75,000 франковъ! Поучительное свѣдѣніе для оцѣнки тѣхъ сокровищъ, которыми наполнены дворцы Петербурга и его окрестностей.

Матерчатое.

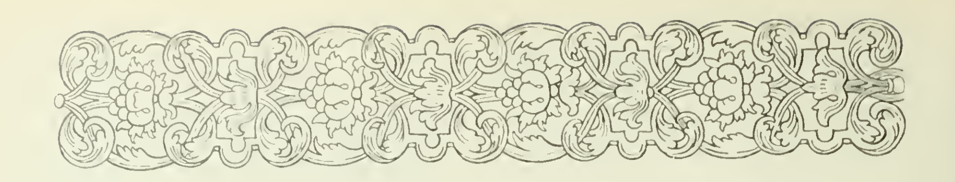
Приложеніе 119 и

Рис. на стр. 338.

Два коврика Генуэзскаго бархата изъ собранія гр. Вильчека въ Вѣнѣ, XV в.

Ткани и ковры этого рода изготовлялись въ Генуѣ во вкусѣ востока, въ подражаніе персидскимъ образцамъ. Техника была такой: основу дѣлали изъ льняныхъ крѣпкихъ и довольно толстыхъ нитокъ, утокъ былъ изъ шелка и серебряныхъ золоченыхъ нитей. Шелкъ употреблялся двухъ цвѣтовъ — малиноваго и изумрудно-зеленаго, темнаго оттѣнка. Хорошіе экземпляры такихъ ковриковъ, а еще больше хорошіе экземпляры кусковъ матеріи изъ Генуэзскаго бархата составляютъ большую рѣдкость и весьма цѣнятся собирателями.





Description des gravures.

⌘

Les oeuvres d'art des collections privées.

La peinture.

Planche 109.

Sir Joshua Reynolds. Petite fille avec un oiseau et une cage. Reynolds (1723–1792), peintre anglais de premier rang, n'avait que Romney pour compétiteur dans le portrait. L'Ermitage possède de lui un tableau représentant une jeune fille se couvrant, tandisque Cupidon lui défait la ceinture, et un Hercule étranglant le serpent.

La sculpture.

Les terres cuites de la collection de M. P. Botkine.

Les collections d'objets d'art de M. P. Botkine, célèbres par leurs oeuvres italiennes du XV et du XVI siècle, surtout par de magnifiques majoliques, ainsi que par leurs émaux byzantins, viennent de s'enrichir d'une section de terres cuites helléniques. Les lecteurs de notre revue auront le plaisir de voir passer sous leurs yeux tout ce qu'il y a de plus important parmi ces figures de Tanagra, dont la „Ménade" et la „Victoire" doivent être considérées comme les plus belles. Aujourd'hui nous examinerons quatre terres cuites d'un beau style.

Sapho (?) et l'Amour.

Planche 116.

Hauteur	0,21 m.
Longueur de la base .	0,15 „
Largeur de la base . .	0,8 „

La poétesse, ceinte d'une couronne de feuilles, est commodément assise sur un fauteuil: près d'elle se tient Eros, un bel adolescent ailé; il lève la main gauche vers les cieux et il l'entretient du thème éternel que Sapho va célébrer dans ses vers.

Cette terre cuite était certainement coloriée; la chair est couverte d'une teinte légèrement brillante, les cheveux de Sapho sont bruns, les feuilles des couronnes vertes, les cordes et les incrustations de la lyre sont roses. Le vêtement de Sapho est rose avec une bordure bleuâtre. Les doigts du pied de la poétesse, effilés et élégants, sont chaussés de sandales.

Ce groupe, d'un bon style, est du IV au III siècle avant notre ère.

Sapho, la plus importante des poétesses de l'Hellade, est née sur l'île de Lesbos vers la fin du VII siècle avant notre ère. Ovide nous rapporte qu'elle disait d'elle-même, que la nature lui ayant refusé la beautè lui fit don de génie. Mais l'artiste l'a encore gratifié d'un extérieur agréable.

Hercule domptant le taureau de Crète.

V. la gravure p. 335.

Hauteur	0,205 m.
Longueur de la base .	0,185 „
Largeur de la base . .	0,115 „

Hercule, saisissant le taureau par l'oreille et lui fermant la gueule de sa main gauche, le rejette en arrière d'un mouvement puissant; encore un moment et toute cette masse va tomber sur le côté. L'impression que cette oeuvre produit est telle qu'on croit avoir devant ses yeux un groupe de grandeur naturelle.

La simplicité de la composition, les proportions trappues du corps du héros et le type du visage, qui est encore loin de produire un effet comme celui de la statue de Glycon d'Athènes, lequel de son côté reproduisit le type crée par Lysippe, prouvent qu'on doit attribuer notre statuette au V—IV-me siècle avant notre ère.

Il y a de faibles restes de coloration.

Voici le mythe auquel ce groupe se rapporte. Poseidon, irrité contre Minos, roi de Crète, le punit en faisant sortir des flots un taureau furieux. Hercule s'en empare et le conduit à Mycènes où il lui rend la liberté. Sur les vases anciens Hercule lie le taureau aux pieds et aux cornes, ou bien il le saisit par les cornes ainsi que cela se pratiquait aux luttes de taureaux des Thessaliens. La représentation la plus dramatique de notre scène est celle de la métope d'Olympie qui se trouve actuellement au Louvre.

La danseuse.

V. la gravure p. 336.

Hauteur . . . . 0,26 m.

Cette terre cuite est du plus bel effet. La pose de cette belle et jeune danseuse, aux membres élégants et flexibles, qui relève en le tenant loin d'elle son ample vêtement, rappelle la serpentine créée de nos temps.

La tête, aux cheveux opulents bouclés, est charmante. La coloration, qui est de deux teintes, s'est très bien conservée. La partie du vêtement qui recouvre le corps et bleu turquoise, celle qui retombe du bras droit est rose tendre; ce vêtement devait donc avoir une doublure d'une autre couleur.

D'après le type du visage et les proportions on doit attribuer cette statuette au temps postérieur à Lysippe, c'est à dire après le IV siècle avant notre ère.

Bacchus sur un lion.

V. la gravure p. 334

Hauteur . . . . 0,21 m.
Longueur de la base 0,20 „

Le jeune Bacchus, aux traits charmants et féminins, à tel point qu'on peut même le prendre pour Ariadne, est assis à la manière des femmes sur un lion qui le regarde amoureusement, vaincu par le vin. Le Dieu tient de sa main droite une grappe de raisin, dont il va exprimer le suc dans un canthare, Les vêtements dont le Dieu est couvert sont amples. La statuette était certainement coloriée, ainsique le prouve le stuc dont l'animal est recouvert; c'est sur le stuc qu'on appliquait la couleur.

Les statuettes de ce genre s'exécutaient vers les temps d'Alexandre le Grand. L'expression doucereuse caractérise les oeuvres de cette époque.

Les oeuvres d'art des palais Impériaux.

V. la gravure p. 340.

Revue de la flotte par l'Empereur Nicolas I. Tableau d'Adolphe Ladurner au palais Anitchkow.

Adolphe Ladurner, d'origine française, vint en 1830 de Paris à St. Pétersbourg. L'empereur Nicolas I l'appréciait beaucoup et lui donnait des commandes sans cesse. En 1836 Ladurner fut nommé académicien, en 1840 professeur de peinture à l'académie des Beaux Arts. Il mourut en 1855.

Le tableau du palais Anitchkow représente une des plus belles revues navales, qu'ait enregistrées l'histoire de la marine russe. Le 3 juillet 1836 toutes les trois divisions de la flotte Baltique se présentèrent au Souverain sur la rade de Cronstadt. Nicolas I passa sur un bâteau à vapeur — chose rare en 1836 — entre les deux lignes des voiliers.

Sur le pont du navire impérial l'artiste a groupé, outre le Tsar lui-même, les personnages de la suite. Le prince Menchikow, chef de l'état-major de la flotte, donne des explications à l'Empereur; le petit grand-amiral, le grand duc Constantin, ayant à ses côtés son précepteur le comte Lutke, demande quelque chose à un sous-officier. Parmi les autres nous reconnaissons les comtes Bellingshausen, Heyden, Benckendorff, Orlow, Orlow-Dénissow et autres.

Le grand palais impérial de Tsarskoë Selo.

V. les gravures p.p. 342 et 343.

Charles Cameron. Projet d'un chemin incliné conduisant du jardin à la galerie de Cameron au grand palais de Tsarskoë Selo, et

Vue de la galerie de Cameron, se rapportent à l'article de m-r Ouspensky, le grand palais de Tsarskoë Sélo.

Le grand palais de Pavlovsk.

V. la gravure p. 333.

Table à écrire pour dame, en bois d'acajou, ornée de bronze doré et oxydé. C'est une oeuvre gracieuse de Roent-

gen, célèbre fabricant de meubles de Neuwied. La partie supérieure, qui contient les tiroirs, est ornée d'un petit vase, d'une frise avec deux cygnes et aux angles de hermes à têtes de Cupidon. En se rapprochant vers le centre les pieds forment une tablette surmontée d'une urne avec des flammes. La table est destinée à être ornée de fleurs fraîches et porte des vases dans ce but. Ce meuble se trouvait dans le boudoir de la grande duchesse Marie Féodorowna au grand palais de Pawlowsk. La grande duchesse en parle dans sa description manuscrite du belétage du palais; voir les №№ 9—12 de notre journal pour 1903.

V. la gravure p. 337.

Lustre en bronze doré dans le cabinet du grand duc Paul Pétrowitch au grand palais de Pawlowsk, passe pour être le seul objet antérieur à ceux réunis par la grande duchesse Marie Féodorowna entre 1782 et 1828, année de sa mort.

Ce lustre appartient par son style avec des fleurs de lis à l'époque de Louis XIV, et les petites croix de Malte dont il est orné pourraient faire supposer qu'il a fait partie de l'héritage de l'orde de Malte.

V. la gravure p. 341.

Fresque dans le boudoir de la grande duchesse Marie Féodorowna dans le grand palais de Pawlowsk. Cette fresque appartient à la série des fresques illustrant les paysages de l'Inde, peintes dans la manière des aquarellistes anglais, peut-être par un compatriote de Charles Cameron, l'architecte de ce palais.

Le grand palais impérial de Péterhof.

V. la gravure p. 345.

Glace dans cadre d'argent, du grand palais de Péterhof; porte l'inscription suivante:

FAIT . PAR . F . T . GERMAIN . SCULP . ORF . DU . ROY . AUX . GALLERIES . DU . LOUVRE . A . PARIS .

Les oeuvres les plus marquantes de cet orfèvre se trouvent dans le Musée du Palais d'hiver, dans le palais de Gatchina, dans la collection remarquable du Grand Duc Alexis Alexandrowitch, chez A. A. Polowtsew etc. Il serait intéressant d'organiser une exposition des oeuvres des Germains en Russie.

Exposition rétrospective des oeuvres d'art à St.-Pétersbourg, 1904.

Marbre.

Planche 110.

Ecce homo, buste en marbre de grandeur naturelle, de la collectiou de P. P. Dournowo. Cette oeuvre, qui vient de Pise, doit avoir fait partie d'un monument funéraire du Campo Santo; voilà pourquoi le devant seul est achevé.

C'était l'oeuvre sculpturale la plus importante qui ait figuré à l'exposition. A Pise elle était attribuée à Donatello. Ce buste se distingue tant par son réalisme que par une expression sentimentale, réunion de deux qualites caractéristiques à la seconde moitié du XVI siècle. C'est autour de Federigo Baroccio (1528—1612) et de l'école qui se proposait de réunir les resultats de l'activité de Raphaël et de Coreggio qu'il faut chercher l'auteur de ce buste.

Bronze et étain.

Planches 111 et 112.

Gian Bologna, Rapt d'une Sabine, bronze original appartenant aux frères Hamburger, à Paris.

L'exposition disposait également d'une copie en bronze du groupe en marbre de la Loggia de Lanzi à Florence, traitant le même sujet. Le groupe que nous reproduisons répond bien plus au style de Jean Bologne, à ses modèles gracieux et sveltes de femmes, à ses hommes pleins de force et de hardiesse, que la copie que nous venons de citer et qui apparatient au prince Youssoupow.

V. la gravure p. 338.

Cruche en étain de l'année 1527.

Hauteur . . . . 0,47 m.
Diametre du fond . . . 0,21 „

La cruche qui s'amincit vers le haut est

soutenue par trois pieds; elle est ornée de deux frises.

La frise inférieure représente les scènes de la passion du Seigneur, la trahison de Judas, Pilate se lavant les mains, le Christ devant le grand-prêtre, le Christ dans la couronne d'épines, et le Christ portant la croix. Ces scènes sont répétées deux fois.

La frise supérieure renferme également dix scènes, séparées l'une de l'autre par des colonnes. Bacchus et le train des bacchantes forment le sujet de ces scènes.

Deux cartouches au — dessus de la scène avec Bacchus portent l'indication de l'année:

MDXXVII.

Le milieu de la cruche est encore une fois entouré de trois frises étroites, dont celle d'en bas représente des scènes de chasse, les deux autres renferment des ornements.

Le couvercle, orné d'une frise et de masques de femmes, est surmonté d'une pomme avec un lion.

Sur l'anse il y a des marques.

Au-dessus et au-dessous de la frise bacchique il y a les inscriptions suivantes:

❊ Dise-kane-vor-öhret-chrisanes-EBERT einen-ôhrbaren-hand-werck-der ❊

❊ Fleisch-Hacker-in-SDAT-BRESNITZ-zu-einem-guten-gedegtnis ❊

Argent.

V. la gravure p. 334.

F. F. Germain, Bacchus et l'Amour. C'est le groupe central du surtout de table de l'argenterie dite „de Miatlew", inséré dans le № 9, mais d'un autre côté.

Collection de S. A. le Duc G. N. de Leuchtenberg.

Cruche en argent doré, ayant fait partie du service de toilette de l'Impératrice Joséphine; ouvrage de Biennais.

Hauteur avec l'anse . . 0,38 m.
Diamètre de la base . 0,903 „

La frise à petits pois indique que c'est une oeuvre plus précoce et les autres ornements sont aussi plus délicats que ceux des vases portant la lettre J avec une couronne, monogramme qui ne se trouve pas sur cette cruche.

En bas on lit l'inscription gravée que voici:

BIENNAIS ORF. RE DE L. L. M. M. IMP. LES ET. ROY. LES A PARIS.

Cette inscription est suivie d'une marque avec un coq, qui diffère de celle qui se trouve sur les objets portant un J avec une couronne.

Au-dessus il y a une marque avec un singe et un B.

La cruche est ornée d'une frise divisée en cinq parties par deux génies ailés, deux torchères et une tête de femme, de laquelle s'élève l'anse. Entre ces figures il y a des guirlandes avec des cygnes et des paons. L'anse se termine en cygne.

Cruche en argent doré ayant fait partie du service de toilette de l'Impératrice Joséphine; ouvrage d'Odiot.

Hauteur avec l'anse . . 0,40 m.
Diamètre de la base . . 0,10 „

Sur le devant de la cruche il y a un aigle avec la foudre, sur les côtés des têtes grecques barbues. L'anse, en forme de plusieurs roseaux réunis, part d'une tête de femme et se termine en cygne. Le cou de la cruche porte une couronne impériale avec des J des deux côtés.

Objets provenant des collection des princes Youssoupoff.

V. la gravure p. 348.

Autruche en argent avec ailes mobiles.

Hauteur avec la base . 0,334 m.
„ sans la base . 0,30 „
Largeur . . . . 0,124 „

Porte comme marque les deux clefs croisées de Regensbourg.

Chameau en argent doré.

Hauteur générale . . . 0,299 m.
„ sans le piédestal 0,19 „
Longueur du piédestal 0,235 „

Marque de la ville d'Augsbourg du XVII au XVIII s.

V. la gravure p. 339.

Un coq et un cerf en argent en partie doré, de la collection du comte A. D. Cheremétiew.

Le coq est fait d'un oeuf d'autruche, ses ailes sont mobiles. Très beau travail russe du XVII siècle.

Hauteur . . . . 0,23 m.

Le cerf, figuré au moment où il exécute un saut, est tenu en équilibre par l'obstacle même qu'il a à franchir. L'argent porte la marque de la ville de Nuremberg, du XVI—XVIII s., et un écusson rappelant la marque de Christoff Straub de Nuremberg, du XVI s.

Planche 115.

Gustave Adolphe à cheval, ornement pour la table appartenant à la société des Têtes Noires de Riga; ouvrage de Sebastian Mylius d'Augsbourg, de 1684.

En ôtant la tête du cheval on transforme cet objet en bocal. Il y a deux marques, celle de ville d'Augsbourg et celle de Sebastian Mylius († 1722): S. M. Le groupe est soutenu par quatre têtes de monstres; le bas du piédestal représente des ondes avec des monstres marins.

Le saut du cheval rapelle celui du cheval de Pierre le Grand par Falconnet; c'est un beau travail de style allemand.

Le roi est représenté tête nue, couvert d'une armure complète, tenant d'une main la bride du cheval, de l'autre un bâton de maréchal. La crinière et la queue du cheval, toutes deux flottantes, produisent un bel effet.

C'est un document daté très important pour l'histoire de l'ornement rococo. Cet objet fut donné aux „Têtes Noires" par le comte Christian Horn, gouverneur de Livonie, à l'occasion de la réception de son fils âgé de 10 ans comme membre de la société, en 1684.

Cet objet porte encore les armes du comte Horn avec les lettres: B. C. H. F. Z. A, c'est à dire: Bendt Christer Horn Freiherr zu Aminne.

Hauteur . . . . . . 0,445 m.

Meuble.

Planche 118.

Echiquier peint à tempera, ouvrage florentin du XV s., de la collection du prince Lichtenstein. La planche porte d'un côté l'échiquier, de l'autre un tableau figurant un magnifique jardin avec un jet d'eau. Au premier plan une jeune blonde en robe bleue cueille des fleurs; à gauche trois jeunes filles en rouge, en rose et en bleu, s'entretiennent assises sur l'herbe. A gauche on voit un château italien avec deux jeunes captifs. Au fond on voit une jeune blonde, à cheval, tenant un faucon et suivie d'un chien blanc, et deux chevaliers croisant l'épée. Cette peinture est évidemment destinée à représenter les scènes les plus caractéristiques de la vie des châteaux.

Planche 120.

Côté de devant d'une caisse vénetienne (cassone), du XVI siècle, de la collection du prince Lichtenstein. Nous reproduisons une moitié, l'autre est symmétrique.

Planche 117.

Table rococo en bois rose avec incrustations et ornements en bronze doré, exposée par les frères Hamburger qui disent l'avoir achetée pour 75,000 francs. C'est bon à retenir pour l'appréciation de la valeur des objets d'art des palais de St. Pétersbourg.

Tapisserie.

Planche 119 et p. 338.

Deux petits tapis en velours de Gênes, de la collection du comte Wilczek à Vienne, du XV siècle.

Des tapis de ce genre se fabriquaient à Gênes en imitation des tapis de Perse; de bons spécimens sont très rares.





«ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ»

1904 г. № 10.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

☆ Въ засѣданіи Комитета 1 октября состоялось присужденіе стипендій по общему и школьному конкурсамъ. Общій стипендіатскій конкурсъ за послѣдніе годы становится все значительнѣе, особенно съ тѣхъ поръ, какъ къ конкурсу допускаются не одни живописцы а художники по всѣмъ отраслямъ искусства. Стипендіи присуждены: по 20 руб. въ мѣсяцъ: гг. Бродскому и Протопопову и по 15 руб. гг. Милькину, Субботину, Антоновой и Егорову. По школьному конкурсу: г. Золотикову (300 руб. въ годъ), г. Яковлеву (180 р.), г. Костину (180 р.) и Г-жѣ Васильевой (180 руб.).

☆ Въ томъ же засѣданіи Комитета были осмотрѣны работы командированныхъ лѣтомъ по Россіи для дальнѣйшаго усовершенствованія г-жи Гарнакъ (Кавказъ) и г. Субботина (сѣверная Россія). Комитетъ выразилъ полное одобреніе представленнымъ работамъ.

☆ *Художественный аукціонъ* состоялся 24 октября. Всего допущено на аукціонъ 115 нумеровъ, причемъ въ текущемъ году выборъ жюри отличался большой строгостью. На аукціонъ попали, по преимуществу, картины молодыхъ русскихъ художниковъ, хотя есть также картины Калама, Каразина, Дмитріева-Оренбургскаго, Богданова-Бѣльскаго, Ендогурова и др.

Изъ 115 №№ продано 88 произведеній.

☆ Во вторникъ 9 ноября была открыта для публики посмертная выставка картинъ, этюдовъ и рисунковъ В. В. Верещагина. Всего на выставкѣ 476 №№. Кромѣ каталога выставки въ настоящее время составляется особый каталогъ для аукціона, назначеннаго на 9 декабря

РАЗНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

☆ Вновь учрежденное (21 марта 1904 г.) и первое въ Россіи — **русское-художественно-промышленное общество** преслѣдуетъ самыя симпатичныя цѣли. Р.-х.-п. о-во имѣетъ цѣлью способствовать развитію въ населеніи художественнаго вкуса и пониманія путемъ распространенія теоретическихъ и практическихъ свѣдѣній въ области прикладного искусства. Обществу предоставляется право организовать постоянныя, временныя и передвижныя выставки, издавать періодическіе органы, посвященные вопросамъ художественной промышленности и пр.

Потребность въ такомъ о-вѣ вполнѣ назрѣла въ виду всё большаго и большаго требованія приложенія искусства въ промышленности, въ особенности у насъ въ Россіи, гдѣ до сихъ поръ большинство вещей, которыхъ коснулась рука художника, получается изъ за-границы за большія деньги.

Надо сознаться, что для удешевленія художественныхъ вещей путемъ поднятія отечественной промышленности, у насъ мало до сихъ поръ что предпринято.

Въ то время, какъ на западѣ въ созданіи самой обыкновенной вещи первой

необходимости, работают рука объ руку, дополняя одинъ другого, художникъ, фабрикантъ и техникъ, создавая гармоничное и практичное цѣлое, наши фабриканты, въ большинствѣ случаевъ— или рабски копируютъ готовые заграничные образцы, или того хуже, поручая художественную сторону людямъ мало подготовленнымъ, коверкаютъ стили самымъ варварскимъ образомъ, не говоря уже о красотѣ и оригинальности. Благодаря такой постановкѣ дѣла наша промышленность въ этомъ случаѣ идетъ въ хвостѣ и не обслуживаетъ даже своихъ потребностей.

Для вновь основаннаго о-ва предстоитъ въ этой области большое поле дѣятельности, хотя задача не легкая и не сразу выполнимая.

Въ этомъ случаѣ необходимо участіе фабрикантовъ и только въ совмѣстной работѣ, помогая другъ другу, можно создать свое оригинальное, практичное и доступное по цѣнѣ для большинства, что важно для поднятія и развитія общаго художественнаго уровня. Художественная сторона каждой вещи будетъ только тогда понятна въ массѣ, когда характеръ ея націоналенъ.

Преслѣдуя главнымъ образомъ развитіе національнаго стиля, о-во въ то же время предоставляетъ полную свободу индивидуальностямъ художника въ его творчествѣ.

Чтобы дать возможность всѣмъ членамъ участвовать и проявить свои способности при поступающихъ работахъ, о-во придерживается системы конкурсовъ, достигая этимъ:

1) разнообразія въ работахъ,
2) соревнованіе членовъ,
3) и лучшаго исполненія.

Такимъ образомъ были исполнены конкурсы: отъ Императорскаго фарфороваго завода, отъ мастерской серебряныхъ издѣлій К. Г. Фаберже и „первой передвижной выставки для ремесленниковъ и кустарей". На этой же выставкѣ о-во участвовало рисунками и моделями.

Помимо всего, члены о-ва каждый четвергъ собираются по вечерамъ рисовать съ живой модели или предметовъ русской старины, выставленныхъ въ помѣщеніи о-ва. (Ружейная 24).



Редакторъ АДРІАНЪ ПРАХОВЪ,

Заслуженный ординарный профессоръ Императорскаго С.-Петербургскаго университета.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ОПИСАНІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ СОКРОВИЩЪ ЦАРСКАГО СЕЛА.



(Продолженіе).

„Художественныя сокровища Россіи". 1904. № 11.





Императорскій
Большой
Царскосельскій
Дворецъ.
Художественныя Сокровища
Россіи
Les Trésors d'Art en Russie.
1904

Императорскій Большой Царскосельскій дворецъ.

(Продолженіе).



А Духовъ день, 6 іюня, въ Царское Село пріѣхалъ шведскій король Густавъ III. „Пополудни въ $^1/_2$ 7-го часа, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ, имѣлъ пріѣздъ въ село Царское изъ С.-Петербурга прибывшій его сіятельство графъ Готландскій и съ нимъ пребывающій при здѣшнемъ императорскомъ дворѣ шведскій посланникъ баронъ Нолкенъ, которые и препровождены были въ комнату его сіятельства графа Никиты Ивановича Панина“. Отсюда они графами Панинымъ и Остерманомъ чрезъ парадную лѣстницу отведены были въ верхніе покои, гдѣ въ бѣлой комнатѣ, что предъ янторною, король былъ встрѣченъ гофмаршаломъ Григоріемъ Никитичемъ Орловымъ, а въ картинномъ залѣ дамы и кавалеры свиты императрицы приносили высокому гостю свои поклоненія. Екатерина приняла короля во внутреннихъ комнатахъ и съ нимъ, а также в. кн. Павломъ Петровичемъ и в. княгиней Маріей Ѳеодоровной пошла въ театръ, гдѣ поставлена была французская комедія. Во время театральнаго представленія король сидѣлъ по правую сторону императрицы, а Павелъ Петровичъ и в. княгиня по

лѣвую. Когда заиграла музыка, Екатерина и ихъ высочества вышли въ первую отъ театра комнату и разговаривали съ королемъ. Изъ театра въ 1/2 9-го ч. отправились въ картинную залу и играли въ шахматы.—Екатерина съ королемъ, графомъ Иваномъ Григорьевичемъ Чернышевымъ и княземъ Николаемъ Васильевичемъ Репнинымъ. Стулъ для короля подавалъ камеръ-пажъ. В. княгиня играла съ кн. Александромъ Михайловичемъ Голицынымъ. Павелъ же Петровичъ разговаривалъ съ разными лицами. Въ 10 ч. на галлереѣ состоялось вечернее кушанье за большимъ столомъ на 41-мъ кувертѣ. При столѣ играла духовая музыка. Галлерея и всѣ парадные покои были иллюминованы зажженными свѣчами. Послѣ ужина Екатерина, великая княгиня и в. князь удалились въ свои комнаты, а король остался въ бѣлой комнатѣ предъ янтарной, „въ которой продолжалъ разговоры съ знатными особами, и между тѣмъ, подходя къ шведскому посланнику, спрашивалъ о званіи каждой персоны". Въ 11 ч. король чрезъ галлерею и парадную лѣстницу вышелъ къ своей каретѣ и уѣхалъ въ Петербургъ.

На слѣдующій день Екатерина съ королемъ была на освященіи Кекеринскаго или Чесменскаго дворца. Она была въ русскомъ платьѣ и въ шведскомъ орденѣ св. Серафима, дамы были въ русскомъ же платьѣ и кавалеры въ кавалеріяхъ и шпагахъ.

Въ Царскомъ Селѣ королю пришлось быть на трехъ великосвѣтскихъ свадьбахъ во дворцѣ. 7-го іюня въ среду около 1 ч. дня „въ придворной церкви вѣнчанъ былъ лейбъ-гвардіи Преображенскаго полка поручикъ Салтыковъ съ фрейлиною княжною Авдотьею Михайловною Бѣлосельскою. Невѣста изъ комнатъ ея величества въ церковь ведена была ихъ сіятельствами княземъ Александромъ Михайловичемъ Голицынымъ и графомъ Иваномъ Григорьевичемъ Чернышевымъ, а женихъ шелъ съ его сіятельствомъ кн. Ник. Вас. Репнинымъ. По начатіи вѣнчанія ея величество и ихъ высочества для смотрѣнія прибыли на хоры. Въ то же время изъ Петербурга прибылъ его сіятельство графъ Готландскій и чрезъ покои ихъ высочествъ прибылъ на хоры-жъ. Послѣ вѣнчанія ея величество съ ихъ высочествами, съ графомъ Готландскимъ и съ прочими обоего пола персонами прибыла въ галлерею, куда изъ церкви пришли новобрачные съ ихъ ближними свойственниками и приносили" императрицѣ „и ихъ высочествамъ благодареніе и жалованы къ рукѣ. По семъ ея величество съ графомъ Готландскимъ проходила на большой балконъ", а оттуда „въ галлерею и кушала обѣденное кушанье съ ихъ высочествами, съ графомъ Готландскимъ и съ прочими обоего пола персонами и съ новобрачными на 55-ти кувертахъ. При столѣ играла духовая музыка. Здоровье новобрачныхъ пито не было". Послѣ обѣда король отправился „въ назначенные для его пребыванія покои, въ низу отъ парадной лѣстницы, что къ саду". Въ 7 часовъ вечера „во второй аванзалѣ" дворца, „что за театромъ", состоялся балъ: „начинали его высочество съ невѣстою, а ея высочество съ женихомъ. По начатіи бала ея величество съ ихъ высочествами, графомъ и прочими персонами слѣдовала къ горамъ, оттуда въ садъ и у грота продолжала съ графомъ разговоры, а ихъ высочества изволили кататься въ ботикѣ по пруду". Въ началѣ 9-го ч. возвратились на балъ и играли въ шашки. Ужинъ былъ на галлереѣ на 52 кувертахъ.

8-го іюня въ 7-мъ ч. веч. въ китайскомъ залѣ, въ присутствіи государыни, короля, Павла Петровича и Маріи Ѳеодоровны, былъ данъ „концертъ съ хоромъ придворныхъ пѣвчихъ; въ продолженіи концерта изволили играть въ карты; новобрачные послѣ концерта отправились въ Петербургъ".

9-го „въ 1-мъ часу, въ придворной церкви вѣнчаны были: камергеръ Алексѣй Андреевичъ Ржевскій съ фрейлиною ея императорскаго высочества Глафирою Ивановною Алымовой да гвардіи Семеновскаго полка поручикъ Михаилъ Алексѣевичъ Аргамаковъ съ камеръ-юнгферою Натальею Петровной Брантовой. Во время вѣнчанія ея величество и ихъ высочества и его сіятельство графъ Готландскій изволили быть для смотрѣнія на хорахъ". По окончаніи вѣнчанія камергера Ржевскаго Екатерина, король, в. князя и в. княгиня прибыли въ картинный залъ, гдѣ новобрачные „приносили благодареніе и жалованы къ рукѣ". Въ галлерею, куда перешли государыня и гости, „новобрачные поручикъ Аргамаковъ изъ церкви приведены были и чинили ея

величеству и ихъ высочествамъ благодареніе"... За обѣдомъ, происходившимъ на галлереѣ на 49-ти кувертахъ, играла духовая музыка; „пито было здоровье новобрачныхъ. Ея величество и ихъ высочества и графъ Готландскій пили кубками, а прочія персоны рюмками. Кубки подаваемы были мундшенками. Новобрачные послѣ стола отъѣхали въ въ С.-Петербургъ, и балу не было. Пополудни въ 4-мъ часу его сіятельство графъ Готландскій со своею свитою и съ посланникомъ шведскимъ изъ села Сарскаго отбылъ въ С.-Петербургъ".



СОБОЕ торжество происходило въ Царскомъ Селѣ 22 іюля въ день тезоименитства в. княгини Маріи Θеодоровны. „Пополудни въ 6-мъ часу, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ, — въ силу учиненныхъ повѣстокъ, имѣли собраніе въ покои, въ маскарадномъ платьѣ, знатныя россійскія обоего пола персоны и прочее дворянство, также господа чужестранные министры, знатное россійское и иностранное купечество, и проходили чрезъ парадную лѣстницу безъ билетовъ. 1-я маска взошла камергеръ Евграфъ Александровичъ Чертковъ. Въ исходѣ 7-го часа, по приказу гофмаршала, въ галлереѣ начала играть музыка, и начался маскарадъ, также и въ саду, въ гротѣ, маскарадъ же начался. Въ началѣ 8-го часа ихъ императорскія высочества изъ своихъ покоевъ прибыли въ галлерею въ маскарадномъ платьѣ, а потомъ проходили въ садъ. Ея величество изъ своихъ покоевъ въ маскарадномъ же платьѣ вышла и слѣдовала въ садъ, гдѣ находилось множественное число масокъ. Для пріѣзда господъ министровъ было двѣ комнаты въ циркумференціи, у большихъ воротъ. Въ 6-мъ часу пріѣхало въ Сарское Село шесть крымскихъ посланниковъ и проходили въ означенный покой, у большихъ же воротъ въ циркумференціи (въ которомъ лаковые обои), и потчеваны кофеемъ и разными сорбетами. Изъ комнаты посланники препровождены были гофъ-фурьеромъ вверхъ, въ маскарадъ, и водимы по покоямъ, а потомъ въ саду. По начатіи маскарада началась музыка, — 1-я въ саду, въ недалекомъ разстояніи отъ Эрмитажа,—егерская роговая; во 2-мъ мѣстѣ у пруда на пригоркѣ духовая, въ волторны и кларнеты, посреди пруда на островку лейбъ-гвардіи Преображенскаго полка полковая музыка. Въ 10 часовъ для бывшихъ въ маскарадѣ были ужины. 1-й столъ въ картинномъ залѣ для придворныхъ и прочихъ знатныхъ обоего пола персонъ и чужестранныхъ министровъ, накрыто на 50 приборовъ; кушанье подавано было, во первыхъ, холодное, а потомъ горячее, дессертъ; поставлено 7 шт. краснаго дерева, изъ коихъ опущены были 2 полы, а на столѣ были пирамиды. 2-й столъ въ китайскомъ залѣ для дворянства на 47 приборовъ; кушанье холодное, горячее и дессертъ, на столѣ были пирамиды; штукъ поставлено липовыхъ съ дубовымъ фризомъ 7. 3-й и 4-й столы на двухъ балконахъ того же китайскаго зала для дворянства, на каждомъ столѣ по 17 приборовъ; столы изъ досокъ на стелюгахъ, стульевъ не было, кушанье только холодное съ дессертомъ, пирамидъ не было. 5-й и 6-й столы отъ парадныго крыльца во 2-мъ аванзалѣ, 2 стола для дворянства же, на каждомъ столѣ по 35 приборовъ; кушанье ставлено холодное съ горячимъ и дессертъ; были пирамиды и поставлены стулья; каждый столъ былъ изъ шести штукъ сосновыхъ. 7-й столъ на балконѣ большого параднаго крыльца на 40 приборовъ; столъ изъ досокъ на стелюгахъ, кушанье холодное съ горячимъ и дессертъ, пирамиды и стулья поставлены. 8, 9, 10, 11 столы въ низу, въ залѣ, для купечества на каждомъ столѣ по 30 приборовъ; столы изъ досокъ на стелюгахъ, стулья не ставлены, кушанье только холодное, сервизъ былъ фаянсовый, пирамидъ не было. Въ гротѣ стола не было, а былъ только буфетъ. Маскарадъ кончился въ началѣ 4-го часа пополуночи. Поутру (въ этотъ день) дамы были въ русскомъ платьѣ, а кавалеры носили кавалеріи на кафтанахъ. Сего жъ 22 числа съ вечера за полночь въ нижнемъ саду по нѣкоторымъ проспектамъ около грота и посреди пруда, около островка горѣла иллюминація зажженными плошками; а внутри гротъ иллюминованъ былъ налитыми воскомъ хрустальными шкаликами. Для сего торжества сей день у дворца для караула стояла рота съ знаменемъ лейбъ гвардіи Преображенскаго полка, а въ покояхъ съ вечера въ картинномъ залѣ, при входѣ во внутренніе покои, у дверей стояли на караулѣ два кавалергарда въ богатомъ ихъ уборѣ".

2-го сентября „въ обыкновенное время"

императрица играла въ карты съ Григоріемъ Орловымъ въ бѣлой портретной комнатѣ, причемъ была музыка „во первыхъ на гусляхъ, а потомъ съ пѣніемъ фрейлинами Екатериною Алексѣевною Сенявиною и Александрою Петровною Левшиной по итальянски на клавицинахъ".

27-го апрѣля 1779 г. въ 9-мъ часу утра въ Царскосельскомъ дворцѣ родился великій князь Константинъ Павловичъ. Крещеніе происходило въ томъ же дворцѣ 5 мая. Къ купели младенца несла герцогиня Курляндская на золотой глазетовой подушкѣ, поддерживаемой справа оберъ-шенкомъ Александромъ Александровичемъ Нарышкинымъ, а слѣва генералъ аншефомъ Николаемъ Ивановичемъ Салтыковымъ. Крестилъ Константина Павловича духовникъ императрицы протоіерей Иванъ Ивановичъ Панфиловъ.

23-го апрѣля 1780 г. Екатерина пріѣхала въ Царское Село. На слѣдующій день, „по утру въ 8 часовъ ея императорское величество, вышедъ изъ внутреннихъ апартаментовъ, шествовать изволила черезъ картинную комнату по малой деревянной лѣстницѣ въ садъ и, гуляя въ ономъ въ разныхъ мѣстахъ, потомъ возвратиться изволила изъ саду въ началѣ 10-го часу и благоволила проходить по лѣстницѣ, что во вновь построенныхъ покояхъ, и чрезъ большое зало шествовала въ покои его императорскаго высочества государя великаго князя Александра Павловича, оттуда возвратясь же слѣдовала въ свои апартаменты. Потомъ въ бѣлой комнатѣ, что передъ картинною, отправлялась утреня. Въ 6-мъ часу дня изъ картинной комнаты приходила чрезъ малую деревянную лѣстницу въ садъ, въ которамъ заходила въ Адмиралтейство и въ гротъ, а передъ онымъ съ каменнаго моста изволила хлѣбомъ кормить рыбу. У грота государыня была болѣе получаса.

27-го апрѣля, за столомъ стулья для ея величества и ихъ высочествъ были ординарные, бархатные, съ золотымъ гасомъ. „Сего числа, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ,—у литургіи и за обѣденнымъ столомъ ея императорское величество быть соизволила въ русскомъ платьѣ и въ орденѣ, а послѣ полудня въ суртукѣ и шляпкѣ". 1-го мая обѣдъ состоялся въ бѣлой портретной комнатѣ за малымъ столомъ. 8-го — въ первой предъ театромъ комнатѣ ея императорскому величеству и ихъ высочествамъ представлены были три модели,—первая, назначенному быть въ саду на мѣстѣ, гдѣ былъ жеденомъ домику, вторая — почивальной ея императорскаго величества камерѣ, третья — палаткѣ, которая поставлена жъ быть имѣетъ въ саду.



Въ 1780 году въ Царскомъ Селѣ нѣсколько дней гоститъ Австрійскій (Римскій) императоръ Іосифъ II, прибывшій въ Россію подъ именемъ графа Фалькенштейна.

Бригадиръ Безбородко 26 мая названнаго года увѣдомилъ генерала Кашкина, что, графъ прибудетъ въ Царское Село не ранѣе 20 іюня; „а какъ онъ нигдѣ кромѣ трактировъ не останавливается и сего обычая ни почему не перемѣняетъ, и потому угодно ея величеству, чтобы въ новой банѣ (въ мыльнѣ ихъ высочествъ) запереть комнату, гдѣ поставлены ванны, изготовя всѣ потребныя мебели, назвать сіе зданіе постоялымъ или вольнымъ домомъ, поставить на верху вывѣску, подобную на присланномъ тогда пакетѣ, и чтобы вся прислуга была по обыкновенію трактирному; комнату, гдѣ ванна, покрыть поломъ, дабы и она могла служить комнатою для графа, баню запереть, а садовникъ Бушъ въ видѣ содержателя трактира, чтобы получше приготовился сыграть сію роль, ему назначенную".

Императоръ пріѣхалъ въ Царское Село раньше 20-го іюня. 18-го іюня въ четвергъ, по утру въ 10 часовъ, говорится въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ, прибытіе имѣлъ изъ С.-Петербурга въ Царское Село его сіятельство графъ Фалькенштейнъ съ цезарскимъ министромъ, обрѣтающимся при здѣшнемъ императорскомъ дворѣ посланникомъ графомъ Кобенцелемъ, которые по прибытіи ко дворцу, вышедъ изъ кареты у дѣлающагося вновь крыльца параднаго, слѣдовали, — его сіятельство графъ Фалькенштейнъ чрезъ средній большой подъѣздъ по деревянной лѣстницѣ въ покои, гдѣ въ картинной комнатѣ и встрѣченъ былъ г. гофмаршаломъ кн. Ѳедоромъ Сергѣевичемъ Барятинскимъ и препровожденъ во внуренніе ея величества апартаменты, а г. посланникъ гр. Кобенцель, не входя съ его сіятельствомъ графомъ Фалькенштейномъ вверхъ, слѣдовалъ же въ циркомференцъ". Побывавъ съ императоромъ въ большомъ

залѣ, новостроющемся флигелѣ, что съ садовой стороны, Екатерина обѣдала „въ залѣ“ съ гостемъ и съ прибывшими изъ города знатными придворными персонами на 36-ти кувертахъ“. За обѣдомъ „играла итальянская инструментальная и вокальная музыка съ хоромъ придворныхъ пѣвчихъ. Столъ сервированъ ординарнымъ сервизомъ въ двѣ перемѣны. Для его сіятельства графа Фалькенштейна столовый приборъ положенъ былъ золоченый, кушанье подавалъ его сіятельству бывшій за его стуломъ камеръ-пажъ, принимая оное отъ форшнейдера. При этомъ же столѣ хрустальная посуда была золоченая“. Въ $^{1}/_{2}7$ ч. вечера въ картинной комнатѣ состоялся концертъ, „съ хоромъ придворныхъ пѣвчихъ“. „Ея Императорское Величество во время концерта, продолжая разговоръ, потомъ съ его сіятельствомъ графомъ Фалькенштейномъ шествовать изволила въ нижній садъ, гдѣ, гуляя по разнымъ мѣстамъ, была въ Адмиралтействѣ въ Голландскомъ домикѣ“. Около 9 час. вечера императоръ уѣхалъ ночевать въ Петербургъ.



А слѣдующій день онъ прибылъ въ Царское Село утромъ въ $^{1}/_{2}11$ час. Графъ Фалькенштейнъ остановился на „тотъ разъ въ назначенномъ къ пребыванію его сіятельству домѣ, на тотъ случай пріуготовленномъ близъ дворца, въ которомъ до того жительство имѣли господа гофмаршалы и въ который опредѣлены были для услугъ его сіятельству подъ названіемъ лонъ-лакеевъ два придворные лакея безъ казенной ливреи.

Вечеромъ 20-го, Екатерина, императоръ вел. кн. Павелъ Петровичъ и вел. кн. Марія Θеодоровна были въ нижнемъ саду, „гдѣ во время высочайшаго пребыванія, на островѣ играла роговая музыка“. Императоръ въ этотъ день ночевалъ въ Петербургѣ, 21-го—онъ въ Царское Село не пріѣзжалъ, 22-го—провелъ въ Царскомъ Селѣ и ночевалъ „въ своей квартирѣ“; 23-го—выѣхалъ совсѣмъ изъ Царскаго Села.

Такимъ образомъ, какъ видно изъ настоящихъ выдержекъ изъ камеръ-фурьерскаго журнала, „графу Фалькенштейну“ въ Царскомъ Селѣ не удалось провести нѣсколько дней вполнѣ „по трактирному“ [103]).

Лѣтомъ 1783 года Екатерина въ Царскомъ Селѣ занималась съ своими внуками и была въ восторгѣ отъ нихъ, особенно отъ Александра.

Вотъ что, между прочимъ, писала она 3 іюня изъ Царскаго Села Гримму: „Поговоримъ о пріятныхъ предметахъ. Если бы видѣли, какъ господинъ Александръ копаетъ землю, сѣетъ горохъ, сажаетъ капусту, пашетъ сохой, съ плугомъ, боронитъ, потомъ весь въ поту идетъ мыться въ ручьѣ, послѣ чего беретъ свою сѣть и съ помощью сударя Константина принимается за ловлю рыбы. Они отдѣляютъ щукъ отъ окуней, потому что щука, говоритъ Александръ, поѣдаетъ другихъ рыбъ, стало быть, ее надо держать особо. Въ видѣ отдыха онъ разыскиваетъ своего учителя письма или рисованія; онъ учится у обоихъ по методѣ нормальныхъ школъ. Все это дѣлается по собственному почину и съ одинаковымъ рвеніемъ, не замѣчая даже, что мы все это дѣлаемъ; насъ ни къ чему не принуждаютъ; зато мы веселы и живы, какъ рыбка. Нѣтъ ни выговоровъ, ни дурного расположенія, ни упрямства, ни слезъ, ни крика. Мы беремъ книгу, чтобъ читать, съ тою же охотой, съ какою вскакиваемъ въ лодку, чтобъ грести. И надо еще посмотрѣть на насъ, когда мы находимся въ лодкѣ. Александръ обладаетъ удивительною силою и ловкостію. Недавно генералъ Ланской принесъ панцырную рубашку, которую я едва могла поднять одной рукою. Господинъ Александръ схватилъ ее и принялся съ нею бѣгать такъ проворно, что его съ трудомъ можно поймать“ [104]).

---

103) Изъ сообщенныхъ нами свѣдѣній видна и неточность слѣдующаго замѣчанія покойнаго историка Царскаго Села Яковкина: „Графъ, дѣйствительно, прибылъ въ Село Царское 20 числа іюня, пробылъ въ изготовленномъ для него трактирѣ пять дней, осматривая всѣ достопримѣчательности и увеселенія сего мѣста и отсюда отправился для осмотрѣнія любопытнаго мѣста Петергофа“. (Исторія Села Царскаго, составленная изъ дѣлъ архива правленія Села Царскаго Ильею Яковкинымъ. Ч. III. Спб. 1831 г., стр, 281). Въ Петергофѣ, по словамъ камеръ-фурьерскаго журнала, квартира его сіятельства графа Фалькенштейна была въ домѣ статскаго совѣтника и петергофскаго командира Скрипицына и на тотъ случай наименована была трактиромъ, и для услугъ находились два лакея, точію не въ дворцовой ливреѣ, а въ особливомъ платьѣ и при нихъ находился же нанятый нѣмецъ изъ петергофскаго трактира“.

104) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. Т. XXIII.

17 апрѣля слѣдующаго года Екатерина II въ 11 ч. утра выѣхала въ Царское Село въ шестимѣстной каретѣ, въ которой съ ней сидѣли — камеръ-фрейлина Анна Степановна Протасова, графъ Кириллъ Григорьевичъ Разумовскій, графъ Иванъ Григорьевичъ Чернышевъ, Александръ Дмитріевичъ Ланской, генералъ-адъютантъ графъ Ангальтъ. Сзади въ каретахъ ѣхала свита, — въ числѣ первыхъ — фрейлины Марья и Наталья Васильевны Шкурины.— „Въ 5 минутъ 2-го часа пополудни, прибывъ ея императорское величество въ Царское Село, на дворъ къ большому подъѣзду, шествовала чрезъ большое зало и парадные покои въ комнату ліонскую, куда вскорѣ прибыли изъ своихъ покоевъ ихъ императорскія высочества великіе князья Александръ Павловичъ и Константинъ Павловичъ, а потомъ прибыли туда-жъ государь цесаревичъ и государыня великая княгиня“. Въ этотъ свой пріѣздъ государыня обѣдаетъ обычно въ зеркальной комнатѣ дворца.

5-го мая послѣ литургіи, „изъ комнаты, гдѣ бываетъ Совѣтъ, введенъ отъ большого параднаго крыльца въ большое зало господиномъ камеръ-юнкеромъ княземъ Федоромъ Николаевичемъ Голицынымъ, прибывшій изъ С.-Петербурга въ Царское Село его святѣйшества Римскаго Папы посолъ архіепископъ Халкидонскій Аркетти и провожаемъ былъ до комнаты, гдѣ бываетъ концертъ предъ колонной, гдѣ былъ принятъ посолъ графомъ Иваномъ Андреевичемъ Остерманомъ и представленъ ея императорскому величеству въ колонной комнатѣ, причемъ жалованъ къ рукѣ; послѣ того имѣла ея императорское величество съ посломъ нѣсколько время разговоръ; точію ихъ высочества съ ихъ свѣтлостями и со всѣми какъ обрѣтающимися въ свитѣ, такъ и съ пріѣзжими персонами имѣли ожиданіе въ комнатѣ предъ колонной. „По пріѣздѣ пребываніе имѣлъ посолъ въ конференцъ-комнатѣ, гдѣ и принятъ былъ камеръ-юнкеромъ княземъ Федоромъ Николаевичемъ Голицынымъ“.

4-го іюня послѣ полудня Екатерина гуляла съ великими князьями въ саду, и здѣсь „по соизволенію ея императорскаго величества для забавы ихъ императорскихъ высочествъ великихъ князей представлены были цесарцами обезьяны, и оныя при битьѣ въ бубны плясали, потомъ помянутымъ цесарцамъ отъ ея императорскаго величества пожаловано денегъ 60 руб., а ихъ императорскія высочества изволили возвратиться въ свои покои“.

22-го іюня Екатерина обѣдаетъ въ купольной комнатѣ съ графомъ Ангальтъ, кн. Фед. Серг. Барятинскимъ и Петр. Ив. Пастуховымъ; 23—24-го она изъ внутреннихъ своихъ покоевъ выхода не соизволила“—по причинѣ болѣзни (горячка) ея самого любимаго фаворита А. Д. Ланского (умеръ двадцати семи лѣтъ), бывшаго въ случаѣ съ двадцати двухъ-лѣтняго возраста.

25-го іюня, Екатерина уже „обѣденнаго кушанья имѣть не изволила и изъ внутреннихъ покоевъ выхода не имѣла. На сіе 25-ое число, по полудни, въ половинѣ 5-го часа скончался его превосходительство Александръ Дмитріевичъ Ланской, отъ арміи генералъ-поручикъ, ея императорскаго величества генералъ-адъютантъ, кавалергардскаго корпуса поручикъ, дѣйствительный камергеръ и орденовъ святаго Александра Невскаго, Шведскаго Сѣверныя звѣзды, Голштинскаго святыя Анны и польскихъ—Бѣлаго Орла и св. Станислава кавалеръ“.

27-го около 9 часовъ утра „тѣло покойнаго его превосходительства Александра Дмитріевича Ланского изъ дому его, имѣющагося въ Софіи, вынесено съ должною честью въ соборную Софійскую церковь, гдѣ оное послѣ литургіи отпѣто высокопреосвященнымъ митрополитомъ Новгородскимъ и С.-Петербургскимъ съ другими тремя архіереями и съ прочимъ знатнымъ духовенствомъ, потомъ для погребенія всѣмъ онымъ духовенствомъ, такожъ знатнѣйшими обоего пола особами изъ соборной церкви препровождено до кладбища и въ имѣющейся тутъ часовнѣ предано землѣ“.

28-го іюня, въ день торжества восшествія на престолъ, и 29-го въ день тезоименитства в. князя Павла Петровича государыня изъ своихъ покоевъ не показывалась, „во время стола музыки не было, и кубки на оный не ставлены; предъ покоями дворца поздравленія не было“.

Потеря Ланского произвела ужасное впечатлѣніе на государыню, [105]) она заболѣла съ тоски, и ей пришлось пустить кровь.

Здоровье ея величества, писалъ Безбородко князю Потемкину 26-го іюля, продолжаетъ быть въ такомъ состоя-

---

[105]) Тамъ же, стр. 316. См. письмо къ Гримму 2 іюля 1784 г.

нін, какъ я доносилъ вашей свѣтлости послѣднимъ моимъ письмомъ. Кровопусканіе вчерашнее сдѣлало, кажется, облегченіе. Изъ выпущенной крови первыя двѣ чашки были чрезвычайно инфламированныя. Боль въ горлѣ еще не проходитъ, но, по увѣренію Рожерсона, она не опасна. Сію ночь проводила ея величество весьма безпокойно, чувствовала вѣтры и стѣсненіе въ груди; съ помощью лекарства, обыкновенно ею въ такихъ случаяхъ употребляемаго, боль сія утушена была; сегодня поутру приняла соль для очищенія груди и желудка. Рожерсонъ увѣряетъ, что при извѣстномъ ея величества отъ пищи воздержаніи, физическое состояніе вскорѣ поправится; но нужнѣе всего находитъ стараться объ истребленіи печали и всякаго душевнаго безпокойства, кои и понынѣ въ самой высшей степени продолжаются. Къ сему одно намъ извѣстное есть средство — скорѣйшій пріѣздъ вашей свѣтлости, прежде котораго не можемъ мы спокойны быть. Государыня меня спрашивала, увѣдомилъ ли я васъ о всемъ происшедшемъ, и всякій день навѣдывается, сколь ожидать васъ возможно. По сію пору еще ея величество, кромѣ великаго князя, великой княгини, Н. И. Салтыкова, графа А. П. Шувалова и меня, никого къ себѣ допускать не изволитъ; большею же частію хочетъ все одна оставаться. Погребеніе вчера поутру въ городѣ Софіи совершено. Сколько мы ни старались отправить его, взявъ всѣ распоряженія на себя и не о чемъ не докладывая, но безпрерывно о томъ выспрашивали, и сіе только умножало болѣе печаль. [106])

Императрица воздвигла надъ могилою Ланского церковь, а вел. кн. Марія Θеодоровна нарисовала его портретъ, [107]), который съ этого рисунка вырѣзанъ былъ Валькеромъ.

Поспѣшившій на помощь Екатеринѣ Потемкинъ занялся пріисканіемъ новаго кандидата на должность фаворита.

„Императрица, говоритъ Энгельгардтъ, очень обрадована была пріѣздомъ князя" (въ Петербургъ); „потерею любимца своего она огорчилась, на нѣкоторое время при дворѣ остановлены были увеселенія. Въ придворной церкви у обѣдни сколько молодыхъ людей вытягивались, кто сколько-нибудь собою былъ недуренъ, помышляя сдѣлать такъ легко свою фортуну". [108]).

Черезъ годъ императрица уже снова жила спокойною жизнію въ Царскосельскомъ дворцѣ и утѣшалась внуками.

10-го августа 1785 года она пишетъ Гримму: „Въ эту минуту господа Александръ и Константинъ очень заняты. Они бѣлятъ снаружи домъ въ Царскомъ Селѣ, подъ руководствомъ двухъ шотландскихъ штукатуровъ, и Богъ знаетъ, какими мастерствами они уже не занимались" [109]).

1-го іюля 1786 г., въ понедѣльникъ, въ день праздника Сошествія св. Духа, въ 10-мъ часу утра, по словамъ камеръ-фур. журнала, въ покояхъ ея императорскаго величества начата и оправлялась священникомъ утреня. А какъ сего числа, по соизволенію ея императорскаго величества, назначено въ Царскосельской придворной церкви посвященіе изъ архимандритовъ Грузинскаго царевича Антонія въ архіепископы, и для того по утру же въ 9 ч. имѣли пріѣздъ въ Царское Село первенствующій членъ синода преосвященный Гавріилъ, митрополитъ Новгородскій и С.-Петербургскій, и члены же синода преосвященный Иннокентій, архіепископъ Псковскій и Рижскій, и Амвросій, епископъ Олонецкій и Каргопольскій, съ прочимъ знатнымъ духовенствомъ, и собирались въ помянутой церкви. Потомъ, въ обыкновенное время собирались же въ покои ея величества какъ находящіяся въ свитѣ, такъ и съѣхавшіяся въ Царское Село знатныя россійскія обоего пола персоны, и въ то же время въ апартаменты ея величества прибыть изволили изъ своихъ покоевъ ихъ императорскія высочества государь цесаревичъ и государыня великая княгиня и государи великія князья Александръ Павловичъ и Константинъ Павловичъ. Посемъ въ 1/4 12-го ч. ея величество, обще съ ихъ высочествами, вышедъ изъ внутреннихъ своихъ покоевъ въ арабесковую комнату, изъ оной, въ преслѣдованіи придворныхъ кавалеровъ и въ провожаніи камеръ-фрейлины, фрейлинъ и знатнаго генералитета, шествовать изволила чрезъ парадную лѣстницу и потомъ садомъ въ придворную церковь, и при входѣ въ оную встрѣтили ея величество и ихъ высочества преосвященный митрополитъ и прочее духовенство съ крестомъ, къ которому приложась ея императорское величество

[106]) Григоровичъ. Канцлеръ князь Безбородко. Спб. 1879—1881 гг., въ Сборникѣ Имп. Рус. Ист. Общества, стр. 281.

[107]) Жизнь Маріи Θеодоровны. Моск., 1829 г. 61.

[108]) Энгельгардтъ. Записки Изд. 2 с. М. 1866, стр. 54—58.

и ихъ императорскія высочества, потомъ стать изволили на свои мѣста. Потомъ начался обрядъ къ посвященію помянутаго архимандрита Антонія въ архіепископа, которое во время литургіи и совершено преосвященнымъ митрополитомъ Новгородскимъ и С.-Петербургскимъ съ прочимъ знатнымъ духовенствомъ. По окончаніи литургіи, въ церкви же ея величество и ихъ высочества изволили жаловать къ рукѣ какъ синода членовъ, такъ и прочихъ духовныхъ, при чемъ вновь посвященный Антоній архіепископъ приносилъ всенижайше благодареніе.—По возвращеніи изъ церкви, въ покояхъ ея императорское величество изволила жаловать къ рукѣ знатныхъ особъ и придворныхъ кавалеровъ, а потомъ, обще съ ихъ императорскими высочествами государемъ цесаревичемъ и государынею великое княгинею, изволила имѣть обѣденное кушанье въ большомъ залѣ на 46-ти кувертахъ, при обыкновенной во время стола духовой музыкѣ".

11-го мая 1793 года великій князь Александръ Павловичъ и Принцесса Луиза, послѣ обрученія, прибыли въ Царское Село. Составленное по этому случаю стихотвореніе „Амуръ и Психея" было переложено придворнымъ музыкантомъ Пашкевичемъ на музыку и пѣто на Царскосельской колоннадѣ [110]).



ОБЪ этомъ времени Ѳ. В. Растопчинъ писалъ графу С. Р. Воронцову: „Пребываніе въ Царскомъ Селѣ необыкновенно пышно; образовался новый дворъ; много дамъ, слѣдовательно, много суеты, и исторіямъ нѣтъ конца. Великая княжна Елисавета пользуется всеобщею любовью" [111]).

18 іюля 1792 года въ Царскомъ Селѣ происходило крещеніе великой княжны Ольги Павловны, при чемъ „никакого произвожденія не было".

Интересны воспоминанія Башилова (камеръ-пажъ при дворѣ съ 1793 г.) о пребываніи Екатерины и двора въ Царскомъ Селѣ. „Когда императрица, говоритъ онъ, жила въ Царскомъ Селѣ, то все семейство царское жило съ нею, а Павелъ Петровичъ жилъ съ супругой въ Павловскѣ. Выходъ императрицы на гулянье было торжество для знатныхъ, которые добивались благосклонности и взгляда. Для насъ она казалась богинею, и лицо ея сіяло какъ солнце. Тутъ во время прогулки на лугу игрывали въ игры почти военные, *de barre* и были двѣ стороны войска, одна подъ командою Александра, другая-Константина: офицеры все были ребята славные веселые, а именно—графъ Чернышевъ, графъ Эльмптъ и многіе другіе: войско были великія княжны и амазонки—фрейлины. Императрица потѣшалась внуками и любовалась тою непринужденностью, какою всѣ пользовались, не смотря на царицу, обладательницу полушара земного. Тутъ брали въ плѣнъ стариковъ, какъ-то: князя Несвицкаго, графа Строгонова, Черткова, князя Барятинскаго. Они служили аманатами. Князь П. А. Зубовъ также бѣгалъ, воевалъ, и его сотрудникъ былъ С. Л. Львовъ.—Въ одинъ прекрасный вечеръ въ Царскомъ Селѣ императрица во время прогулки шла медленно, за нею вся свита, а въ концѣ кортежа пажи. Разставленныя копны съ сѣномъ представляли собою деревню, съ тою только разницею, что луга Екатерины были эдемъ: цѣлыя поля розовыя. Князь Зубовъ, подозвавъ меня, сказалъ: возьмите генерала Львова и бросьте на копну. Повиноваться должно было, но какъ схватить Львова: генералъ въ лентѣ, старикъ любимый царицею; ну-какъ осердится: бѣда, опять розги! Что же? Чтобы гулянье сдѣлать веселѣе и царицу посмѣшить, князь Зубовъ осмѣлился взять клочекъ сѣнца и очень вѣжливо положилъ на плечо царицѣ. Это было сигналомъ штурма; безначаліе, и кто во что горазлъ-пошли разметывать копны, бросать на фрейлинъ и кавалеровъ, а насъ стая пажей бросилась на Львова, повалили на копну и ну его заваливать сѣномъ; онъ кричитъ, браниться, а князь Зубовъ съ великими князьями—ну его тащить за ноги. Копны всѣ разметали; императрица сѣла на скамейку, смѣялась. Тутъ досталось и другимъ, старухамъ статсъ-дамамъ, камеръ-фрейлинѣ Протасовой и графинѣ Ливенъ; но всѣ шутили, бѣгали, не сердились, за нами гонялся Львовъ и наши вержеты растрепались; и мы Барятинскому также услужили: царица кивнула, мы забыли страхъ, и князь Барятинскій былъ обсыпанъ сѣномъ. Иногда, лучше сказать, весьма часто императрица лю-

[110]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. Т. XXIII, стр. 358.

[111]) Шильдеръ. Императоръ Александръ I. Т. I стр. 80.

бовалась великими княжнами, и онѣ въ русскомъ сарафанѣ плясали по-русски подъ двѣ скрипки, на которой на одной игралъ старикъ капельмейстеръ Пасковичъ, полковничьяго ранга, въ большомъ пудренномъ парикѣ, въ шитомъ кафтанѣ, при шпагѣ, *a secondo* игралъ тоже какой-то 70-лѣтній дѣтина. Судите сами, съ какимъ мы восторгомъ смотрѣли на умилительное лицо Великой Екатерины, на ея радость и, наконецъ, на обниманіе двухъ ангеловъ въ сарафанахъ. Не достаетъ силъ все описать, памяти не станетъ, когда вспомнишь, что это было въ 1794 или 1795-мъ году".



Е могу не разсказать еще одинъ вечеръ въ Царскомъ Селѣ, продолжаетъ Башиловъ. Государыня, нагулявшись, всегда садилась играть въ шахматы вчетверомъ, а иногда въ вистъ. Кавалеры все были дѣти по 80 лѣтъ, и это всегда было въ биліардной комнатѣ. Великіе князья, великія княжны играли всегда въ фанты, а главные коноводы были любезнѣйшій изъ придворныхъ графъ Чернышевъ и любезно-дерзкій графъ Эльмптъ. Всегда бывало играли въ муфти „par ordre de moufti", и муфти всегда былъ Эльмптъ. Онъ дурачилея, обманывалъ, ловилъ, и фантовъ набиралась цѣлая шляпа. Фанты вынимала А. С. Протасова, и достался фантъ „le docteur et le malade"; больной былъ А. П. Нащокинъ, а лѣкарь графъ Эльмптъ. Сняты были чахлы съ креселъ, устлали биліардъ, положили Нащокина, оборотили стулъ вмѣсто подушки, повязали голову салфеткой, убрали тѣло чахлами бѣлыми и сдѣлали халатъ. Повели предъ царицею кругомъ биліарда; всѣ шли по два въ рядъ, а графъ Эльмптъ сзади шелъ. Привязали къ петлицамъ нѣсколько пустыхъ бутылокъ, длинные бумажные ярлыки, каминная кочерга коротенькая вмѣсто клистирной трубки; положили Нащокина, и ну ему ставить клистиръ. Государыня такъ хохотала, что почти до слезъ. Я думаю, каково было и Нащокину. Онъ сердился, вертѣлся, но повиновался, какъ тотъ вельможа въ „Горе отъ ума". Потомъ опять фантъ: „ambassade turque"; камергеръ Олешевъ избранъ, онъ былъ очень тихъ, скроменъ, родня Суворову, и желалъ такъ веселиться, какъ иному весело лѣзть на висѣлицу; но дѣлать нечего: il fallait des plastrons. Эльмптъ, главный церемоніймейстеръ, а пажи всегда были его прислужниками и все мигомъ достанутъ. Опять чахлы съ креселъ, сдѣлали на Олешова чалму, пажгли пробку, намарали брови, сдѣлали бороду черною, одѣли въ чахлы и навѣшали шалей. Онъ морщился, просилъ пощады, но безъ этой процессіи веселья бы не было. Шутка эта впослѣдствіи имѣла весьма непріятное окончаніе. Олешевъ, котораго Павелъ Петровичъ любилъ, бывши дежурнымъ въ Павловскѣ, говорилъ объ этой насмѣшкѣ и, когда государь Павелъ Петровичъ вошелъ на престолъ, то графъ Эльмптъ выключенъ былъ изъ службы и отосланъ къ отцу въ Ригу [112]).

Державинъ въ своихъ запискахъ, между прочимъ, разсказываетъ: „Однажды (именно 15 іюля 1792 года) „по наступленіи 7 часа, въ который обыкновенно государыня хаживала съ придворными въ Царскомъ Селѣ въ саду прогуливаться, вышелъ Державинъ изъ кабинета въ свою комнату, дабы отправить нѣкоторыя ея повелѣнія по дѣламъ, по коимъ онъ докладывалъ, и, окончивъ оныя, пошелъ въ садъ, дабы имѣть участіе въ прогулкѣ. Статсъ-секретарь Петръ Ивановичъ Турчаниновъ, встрѣтя его, говорилъ: „Государыня нынче скучна, и придворные какъ-то никакихъ не заводятъ игръ; пожалуй, братецъ, пойдемъ и заведемъ хотя горѣлки. Державинъ послушался. Довелось, ему съ своею парою ловить двухъ Великихъ Князей Александра и Константина Павловичей,—онъ погнался за Александромъ и, догоняя его на скользскомъ лугу, покатомъ къ пруду, упалъ и такъ сильно ударился о землю, что сдѣлался блѣденъ какъ мертвецъ. Онъ вывихнулъ въ плечѣ изъ состава лѣвую руку. Великій князь и прочіе придворные побѣжали къ нему и, поднявъ едва живого, отвели его въ его комнату. Хотя вправили руку, но онъ не могъ одѣться и долженъ былъ оставаться дома обыкновенныхъ шесть недѣль, пока нѣсколько рука въ составѣ своемъ не затвердѣла" [113]).

25-го іюня 1796 года въ Царскомъ Селѣ родился великій князь Николай Павловичъ. Въ это время Екатерина, Па-

[112]) Архивъ кн. Воронцова, книга 8, стр. 75. Письмо отъ 6 іюля 1793 г. изъ С.-Петербурга.

[113]) Записки Гаврiила Романовича Державина 1743—1812 гг. Изданіе Русской Бесѣды. М. 1860 г. стр. 320—323.

велъ Петровичъ и Марія Феодоровна жили въ старомъ дворцѣ,—вел. князь и вел. княгиня — въ комнатахъ близъ церкви, выходящихъ окнами въ садъ, гдѣ впослѣдствіи жила императрица Елисавета Алексѣевна.— 25-го іюня въ $3^1/_2$ ч. утра Екатеринѣ дано было знать чрезъ камердинера, присланнаго изъ комнатъ ихъ высочествъ, что великая княгиня должна скоро разрѣшиться отъ бремени; черезъ четверть часа тотъ же камердинеръ доложилъ о рожденіи новаго великаго князя. Тогда государыня прибыла на половину цесаревича и, въ ея присутствіи, царскій духовникъ протоіерей Савва Исаевъ совершилъ молитву надъ новорожденнымъ, котораго нарекли Николаемъ. О рожденіи Великаго Князя было объявлено въ Царскомъ Селѣ пушечною пальбою и колокольнымъ звономъ.

Раннимъ утромъ того же дня вел. князь Павелъ Петровичъ одинъ отслушалъ благодарственный молебенъ въ Царскосельской придворной церкви. Въ 10 ч. утра онъ принималъ поздравленія отъ придворныхъ особъ, при чемъ жаловалъ ихъ къ рукѣ. Въ полдень было совершено торжественное молебствіе въ присутствіи Екатерины и всего двора; затѣмъ она принимала поздравленія и жаловала къ рукѣ. По случаю рожденія в. кн. Николая Павловича въ Царскосельскомъ дворцѣ того же 25 іюня состоялся парадный обѣдъ на 64 куверта, но безъ пушечной пальбы, а 29 іюня—въ день тезоименитства Павла Петровича—большой балъ для особъ первыхъ пяти классовъ, назначенный, по словамъ камеръ-фурьерскаго журнала, какъ для празднованія сего тезоименитства, такъ и для принесенія поздравленія государынѣ и великому князю съ рожденіемъ Николая Павловича.



КРЕЩЕНІЕ новорожденнаго происходило въ воскресенье, 6-го іюля. Въ повѣсткахъ, разосланныхъ по этому случаю, не было сказано, какъ обыкновенно, — „такимъ-то особамъ съѣзжаться“ и проч., но, послѣ обычной формы: „Ея императорское величество высочайше назначить соизволила быть крещенію высоконоворожденнаго вел. кн. Николая Павловича сего іюля 6-го“, прибавлено: *„кто при ономъ крещеніи быть пожелаетъ* первыхъ пяти классовъ обоего пола особы, должны быть въ село Царское, дамы въ русскомъ, а кавалеры въ обыкновенномъ цвѣтномъ платьѣ“ и проч. Воспріемниками отъ купели были в. кн. Александръ Павловичъ и вел. княжна Александра Павловна. Въ день крещенія, въ 10-мъ часу утра при Царскосельскомъ дворцѣ и внутри его былъ поставленъ караулъ отъ одного только лейбъ-гвардіи Преображенскаго полка, въ гренадерскомъ уборѣ, съ бѣлымъ знаменемъ, такъ что не было даже кавалергардскаго караула, который въ то время постоянно ставился у дверей ліонской комнаты. Въ $^1/_2$ 12-го ч. великіе князья Александръ и Константинъ Павловичи съ супругами, великія княжны: Александра, Елена, Екатерина и Марія Павловны, въ преслѣдованіи штата своего и придворныхъ кавалеровъ, пошли въ придворную церковь. Вскорѣ потомъ Екатерина съ Павломъ Петровичемъ, въ сопровожденіи придворныхъ кавалеровъ, прослѣдовала на половину Маріи Феодоровны и, оставивъ при входѣ въ ея покой, свою свиту, прошла чрезъ ту половину въ церковь на хоры. Между тѣмъ новорожденный изъ своихъ комнатъ былъ принесенъ въ церковь статсъ-дамою Ливенъ на глазетовой подушкѣ, подъ покрываломъ изъ бѣлой кисеи съ кружевами; по сторонамъ г-жи Ливенъ шли и подушки съ покрываломъ поддерживали, — съ правой стороны оберъ-шталмейстеръ Нарышкинъ, съ лѣвой-генералъ-аншефъ графъ Салтыковъ. Крещеніе и миропомазаніе совершалъ протоіерей Савва Исаевъ. При крещеніи воспріемникъ и воспріемница стояли противъ купели, а между ними стояла съ Николаемъ Павловичемъ на рукахъ штатсъ-дама Ливенъ съ двумя ассистентами. Павелъ Петровичъ прибылъ на хоры церкви по совершеніи обряда. Благодарственный молебенъ съ колѣнопреклоненіемъ совершили—архіепископы Казанскій Амвросій и Псковскій и Рижскій Иннокентій, епископы—Тверской и Кашинскій Иринеі и Вятскій Амвросій, царскій духовникъ и протоіерей Преображенскаго собора. Предъ окончаніемъ молебна, при дворцовой церкви былъ произведенъ троекратный колокольный звонъ и сдѣланъ 101 пушечный выстрѣлъ съ Царскосельской батареи. Послѣ молебна духовникъ государыни служилъ литургію, во время которой в. кн. Александръ Павловичъ подносилъ Николая

Павловича къ пріобщенію Св. Таинъ, а предъ окончаніемъ службы возложилъ на него знаки ордена св. Андрея Первозваннаго. Въ тотъ же день Екатерина и Павелъ Петровичъ принимали поздравленія отъ всего двора, послѣ чего состоялся парадный обѣдъ на 174 персоны, окончившійся въ 2 ч. пополудни. Въ продолженіе стола въ залѣ была италіанская вокальная и инструментальная музыка съ хоромъ придворныхъ пѣвчихъ. Первый кубокъ пить императрицею за здоровье новорожденнаго, причемъ играли тушъ на трубахъ и литаврахъ, и сдѣланъ 31 пушечный выстрѣлъ съ Царскосельской батареи. Вечеромъ былъ придворный балъ, продолжавшійся до 10-го часа при обыкновенной камерной музыкѣ.

По случаю рожденія в. князя Николая Павловича Екатерина написала два очень интересныхъ письма къ Гримму.

25-го іюня она сообщаетъ: „Сегодня въ три часа утра мамаша родила громаднаго мальчика, котораго назвали Николаемъ. Голосъ у него басъ, и кричитъ онъ удивительно, длиною онъ аршинъ безъ двухъ вершковъ, а руки немного поменьше моихъ. Въ жизнь свою въ первый разъ вижу такого рыцаря. Если онъ будетъ продолжать какъ началъ, то братья окажутся карликами передъ этимъ колоссомъ [114]).

5-го іюля Екатерина пишетъ томуже Гримму: „Рыцарь Николай уже три дня кушаетъ кашку, потому что безпрестанно проситъ ѣсть. Я полагаю, что никогда еще осьмидневный ребенокъ не пользовался такимъ угощеніемъ; это неслыханное дѣло: у нянекъ просто руки опускаются отъ удивленія; если такъ будетъ продолжать, то придется по прошествіи шести недѣль отнять отъ груди. Онъ смотритъ на всѣхъ во всѣ глаза, голову держитъ прямо и поворачивается не хуже моего“ [115]).

---

114) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. Т. XXIII, стр. 679.

115) Памятники новой русской исторіи, изд. Кашпирева. Спб. 1871 г., Т. 3, 4 и слѣд. стр.

115) Тамъ же. Стр. 681.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Александръ Успенскій.





Le Grand Palais de Tsarskoë Selo.

(Suite).



OUR se faire une idée de la manière dont passait le temps à Tsarskoë il faut encore relire dans les lettres de l'Impératrice les passages ayant trait à ses séjours dans ce lieu. L'Impératrice revient bien souvent dans ces lettres à son fils et aux distractions qu'on s'offrait et dont une bonne partie était dans le goût de la jeunesse. La musique, les représentations théâtrales, entre autres celle du Brigadier, alternaient avec des amusements bruyants qui faisaient rire jusqu'aux éclats.

Le 15 juin 1773 la landgrave de Hesse-Darmstadt vint à Tsarskoë avec ses filles, parmi lesquelles se trouvait la fiancée de Paul Petrowitch. En automne de la même année le Grand-Duc et son épouse passèrent quelques semaines à Tsarskoë. Le soir, écrit l'Impératrice, les jeunes gens me forcent à jouer et à folâtrer ou bien, si vous voulez, c'ent moi qui les force à le faire.

Mais déjà le 14 avril 1776 Nathalie Alexeïewna, la première épouse de Paul Petrowiech, mourut. Ce même jour l'Impératrice, le Grand-Duc et le prince Henri se renderent à Tsarskoë. L'enterrement eut lieu le 16 avril dans la laure de St. Alexandre Newsky; l'Imperatrice y assita, mais le Grand-Duc fit défaut. Ce même jour l'Impératrice se rendit au monastère de Smolna, où il y eut le 30 la première sortie des jeunes filles, dont cinq furent admises à la Cour et vinrent à Tsarskoë. Elles y firent immédiatement l'application des connaissances qu'elles avaient acquises pendant douze années sous la direction supérieure d'Iwan Iwanowitch Betsky.

Elles savaient courrament parler le français, chanter et jouer au théâtre. Le train de vie accoutumé avait du reste recommencé immédiatement après l'enterrement de la Grande-Duchesse.

Le 31 août 1776 la deuxième fiancée du Grand-Duc, Marie Féodorowna, arriva à Tsarskoë.

Le 6 juin 1777 le roi de Suède, Gustave III, y vint, accompagné du baron Nolken, ministre de Suède à St.-Pétersbourg. Ils se rendirent premièrement dans l'appartement du comte Nikita Iwanowitch Panine. D'ici les comtes Panine et Ostermann conduisirent le roi par l'escalier d'honneur à l'étage supérieur, où il fut reçu dans la chambre blanche qui est devant le salon d'ambre par le maréchal de la Cour Orlow. Les dames et les cavaliers de la suite saluèrent le roi dans la salle des tableaux, L'Impératrice le raçut dans les chambres intérieures et se rendit avec lui et avec le Grand-Duc et la Grande-Duchesse au théâtre, où l'on joua une comédie française. Pendant la musique l'Impératrice et Leurs Altesses conversèrent avec le roi dans une chambre attenante. A $8^1/_2$ ils se rendirent dans la salle des tableaux pour y jouer aux cartes. Catherine joua avec le roi, le comte Tchernyschew et le prince Repnine. A 10

heures il y eu le souper, après lequel le roi resta encore dans la chambre blanche, où il parla aux personnes de marque en s'enquérant auprès de son ministre au sujet du rang des personnages. A 11 heures le roi repartit pour St.-Pétersbourg.

Le lendemain Cathérine inaugura en présence du roi le palais de Tschesmé.

Pendant son séjour à Tsarskoë le roi assista à trois noces du grand monde, le 7 juin à celle du lieutenant du régiment de Préobrajenski, Saltykow, avec la demoiselle d'honneur princesse Awdotja Michaïlowna Béloselsky; le soir il y eut un bal.

Le 9 il y eut les noce du chambellan Rjewsky avec la demoiselle d'honneur Glafyra Alymoff et celle du lieutenant Argamakoff avec Nathalie Brantoff.

Le 22 juilet, à l'occasion de la fête patronymique de la Grande-Duchesse Marie Féodorovna il y eut une fête splendide à laquelle toutes les personnes de marque avaient été invitées de St.-Pétersbourg.

Le 27 avril 1779 à neuf heures du matin le Grande-Duc Constantin Pawlowitch naquit à Tsarskoë.

Le baptême y eut lieu le 5 mai avec toute la solennité d'usage.

En 1780 l'Empereur Joseph II d'Autriche passa quelques jours à Tsarskoë. L'Impereur voyageait sous le nom de Comte Falkenstein.

Le brigadier Besborodko informa le 26 mai le général Kaschkine de ce que le comte n'arrivera pas avant le 20 juin à Tsarskoë: „comme il ne s'arrête que dans des auberges et ne quitte jamais cette habitude, Sa Majesté l'Impératrice veut qu'on ferme dans les bains nouveaux la chambre où il y a les cerises, qu'on prépare les meubles nécessaires et qu'on donne à cet édifice le nom d'auberge en y apposant une enseigne et que tous les domestiques soient comme ceux d'une auberge; la chambre où il y a la baignoire doit être couverte d'un plancher pour pouvoir servir au comte, le bain doit être fermé et le jardinier Busch doit se préparer à bien jouer le rôle d'aubergiste, rôle pour lequel on l'a désigné.

L'empereur arriva le 18 juin à 10 heures du matin accompagné de son ministre, le comte Cobenzel, il y passa la journée mais rentra à 9 h. du soir à St.-Pétersbourg.

Le lendemain matin l'empereur arriva à $10^1/_2$ et se rendit dans la maison qu'on avait preparée pour lui et où jusque là les maréchaux de la Cour avait logé; il y eut à sa disposition deux laquais de la cour, mais sans uniforme, parcequ'ils devaient passer pour des „Lohn-Lakaien". Le soir l'empereur rentra à St.-Pétersbourg, le 21 il ne vint pas à Tsarskoë, le 22 il y arriva et passa la nuit dans „son logement" et le 23 il partit.

Le Comte Falkenstein ne vécut donc pas dans cette fausse auberge, comme on l'a prétendu.



ATHERINE passa l'été de 1783 à Tsarskoë avec ses petits-fils qu'elle adorait. Elle en parle dans sa lettre à Grimm (du 3 juin) avec amour et admiration, surtout pour tout ce que „monsieur Alexandre" disait et faisait, pour son intelligence, son adresse et sa force.

L'année suivante l'Impératrice revient à Tsarskoë et l'on y mène la vie d'autrefois. Cependant le 23 et le 24 juin Sa Majesté ne quitte pas ses appartement, à cause de la maladie de son favori, le général Alexandre Dmitriewitch Lanskoy, qui mourut de la fièvre le 25 juin, à l'âge de 27 ans. Il était aide de camp général de Sa Majesté, lieutenant du corps des chevaliers-gardes, chambellan en fonctions, et il possédait les ordres de St.-Alexandre Newsky, les ordres polonais de St.-Stanislas et de l'Aigle blanc l'étoile du nord suédoise, la S-te Anne de Holstein.

L'enterrement eut lieu le 27. Le 28, jour de l'avènement au trône et le 29, fête du Grand-Duc Paul, l'Impératrice ne quitta pas ses appartements, il n'y eu ni cérémonie ni musique et Catherine fut à ce point frappée de douleur qu'elle en devint elle-même malade.

Voici la lettre que Besborodko écrit à ce sujet au prince Potemkine le 28 juillet: „La santé de Sa Majesté est toujours encore dans l'état que je Vous ai décrit dans ma dernière lettre. La saignée d'hier a, semble-t-il, fait du bien. Les deux premières tasses de sang étaient très enflammées. La douleur dans la gorge n'a pas encore cessé, mais Rogerson assure qu'elle n'est pas dangereuse. Sa Majesté a passé une nuit agitée et a ressenti des vents et des spasmes dans la poitrine; le médicament qu'elle prend d'ordinaire dans ce cas a fait cesser la douleur: ce matin elle a

pris un sel pour dégager la poitrine et l'estomac. Rogerson assure que grâce à l'abstinence coutumière à Sa Majesté son état physique s'améliorera bientôt; mais il trouve qu'il est plus urgent de combattre sa tristesse et son agitation morale qui subsistent toujours encore dans toute leur force. Pour cela nous ne connaissons qu'un moyen — l'arrivée de Votre Excellence aussi vite que possible, alors seulement nous pourrons être traquilles. L'Impératrice me demande si je Vous ai informé de tout ce qui s'est passé et chaque jour elle demande pour quand on peut Vous attendre. Sa Majesté ne reçoit toujours encore personne en dehors du Grand-Duc, de la Grande-Duchesse, de Saltykow, du comte Schouwalow et de moi; mais ordinairement elle préfère rester seule. L'énterrement a eu lieu hier matin dans la ville de Sophia. Bien que nous ayons fait le possible pour nous en charger, en prenant toutes les dispositions sur nous et en ne faisant ancun rapport, mais elle nous qustionnait continuellement et cela ne faisait qu'accroître sa douleur.

L'Impératrice fit ériger une église sur le tombeau de Lanskoy. La Grande-Duchesse en fit un portrait qui fut gravé par Walker.

Potemkine, qui avait hâté son arrivée, cherchait un nouveau candidat pour le poste de favori. L'Impératrice, écrit Engelhardt, fut très contente de l'arrvée du prince; la perte de son favori l'avait attristée et pour quelque temps tous les divertissements cessérent à la Cour. Dans l'église du Palais les jeunes gens qui avaient un extérieur haut soit peu agréable se tenaient bien droits dans l'espoir de faire si facilement fortune.



PEU à peu l'Impératrice retrouva son calme, et une année plus tard nous la retrouvons à Tsarskoë, ou ses petitsfils faisaient sa joie. Dans ses lettres à Grimm elle parle comme nt passent les occupations et les plaisirs des Grands-Ducs.

Le 11 mai 1793 le Grand-Duc Alexandre Pavlowitch et la princesse Louise, sa fiancée, arrivèrent à Tsarskoë. „La vie" à Tsarskoë, lisons-nous dans une lettre de Rostopchine au comte Worontzow, est plus que jamais somptueuse, une cour nouvelle s'est formée; il y a beaucoup de dames, par conséquent beaucoup d'agitation et des histoires à n'en pas finir. La Grande-Duchesse Elisabeth jouit de la considération générale".

Baschilow, qui était depuis 1793 à la cour en qualité de page, écrit ce qui suit au sujet du séjour de l'Impératrice à Tsarskoë. Lorsque l'Impératrice habitait Tsarskoë toute la Famille impériale y était avec elle, seulement Paul Petrowitch avec son épouse était à Pavlowsk. La sortie de l'Impératrice pour la promenade était une fête pour les personnages de marque, qui sollicitaient un signe de sa bienveillance ou un regard. A nous elle paraissait être une déesse et son visage nous semblait le soleil. Pedant les promenades on jouait sur le pré à des jeux presque militaires et il y a avait deux armées, l'une commandée pas Alexandre, l'aurte pas Constantin. Les officiers étaient de bons et joyeux compagnons, le comte Elmpt et beaucoup d'autres; l'armée se composait des grandes-duchesses et les demoiseller d'honneur étaient des amazones. L'Impératrice admirait ses petits-fils et se réjouissait du sans gêne que tous montraient en présence de l'Impératrice, la Dominatrice de la moitié de l'univers... Un soir à Tsarskoë Sa Majesté marchait lentement, derrière venait sa suite et à la fin du cortège les pages. Les tas de foin figuraient un village, avec cette différence que les prés de Catherine étaient un éden, des champs de roses. Le prince Zouboff m'appela et me dit: prenez le général Lwoff et jetez-le sur le foin. Il fallait obéir, mais comment saisir Lwoff, un général orné du grand cordon, un vieillard aimé de l'Imperatrice; si elle se fâche, malheur, on aura de nouveau des verges! Eh bien? Pour rendre la promenade plus amusante et pour faire rire l'Impératrice le prince Zouboff eut l'audace de prendre une poignée de foin et de le poser fort poliment sur l'épaule de l'Imperatrice. Ce fut le signal de l'assaut: il y eut l'anarchie, on se mit à défaire les tas de foin, à le jeter sur les demoiselles et les cavaliers et nous, les pages, nous nous jetâmes sur Lwoff, nous le fîmes tomber sur un tas et nous le couvrîmes de foin. Zouboff et les Grands-Ducs le tirèrent par les pieds. Les tas furent tous défaits; l'Impératrice s'assit sur un banc et riait... Très souvent l'Impératrice admirait les Grandes-Duchesses qui dansaient la danse russe, en sarafane, au sons de deux violons, joués par un vieux chef d'orchestre, Paskowitch, un colonel en grande perruque poudrée et en caftane brodé, portant une épée, et par un grand vieux de 70 ans. Jugez vous-mêmes de l'extase avec laquelle nous voyons le visage attendri de la

Grande Catherine, comme elle embrassait ces deux anges en sarafanes. Il est impossible de décrire tout, la mémoire vous fait défaut quand on se rappelle que cela se passait en 1794 et en 1795".

A la suite d'un jeu dans le genrs de ceux décrits plus haut le poète Derjawine dut une fois garder la chambre pendant six semaines. Il s'était disloqué un bras.



ACHILOW raconte encore qu'après ses promenades du jour l'Impératrice jouait aux échecs ou aux cartes avec de hauts personnages, tous vieux de 80 ans. Les Grands-Ducs et les Grandes-Duchesses jouaient toujours aux gages. Une fois ce fut „le docteur et le malade" que représenterent Nastchokine et le Comte Elmpt. On couvrit Nastchokine de housses blanches, on lui attacha une serviette autour de la tête et on le coucha sur un billard en lui mettant une chaise sous la tête en guise de coussin. Ensuite on lui administra un moyen très approprié à ce cas, ce qui fit rire l'Impératrice jusqu'aux éclats.

Un autre fois le Comte Elmpt accoutra de force le chambellan Olécheff en turc en lui dessinant des moustaches noires au moyen d'un bouchou brûlé. Oléchefl s'en plaignit au Grand Duc Paul à Pawlowsk, et lorsque Paul Pétrowitch devint Empereur Elmpt dut prendre sa démission et fut envoyé à Riga chez son père.

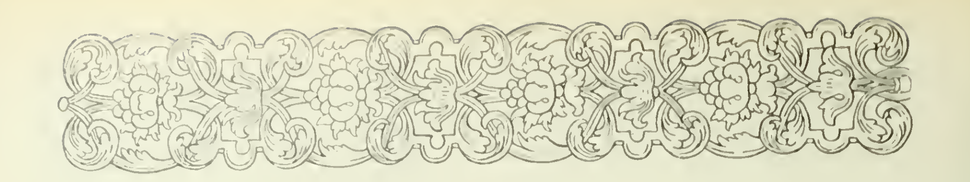
Le 25 juin 1796 le Grand-Duc Nicolas Pawlowitch naquit à Tsarskoë. Cette naissanc donna lieu à plusieurs cérémonies religieuses, à un dîner de gala et à un grand bal. Le baptême eut lieu le 6 juillet. Sur les invitations Sa Majesté avait fait remplacer les mots: „telles personnes doivent se rendre etc" par les mots: „les personnes qui désireront assister à ce baptême etc".

Les lettres que l'Impératrice écrit à cette occasion à Grimm sont très intéressantes. L'enfant était haut d'une archine moins deux verschoks, les mains étaient un peu moins grandes que celles de l'Impératrice et il avait une voix de basse. L'Impératrice dit que c'est la première fois de sa vie qu'elle voit un tel chevalier. On dut lui donner du gruau lorsqu'il fut âgé de huit jours, tellement il était affamé. Il tenait déjà la tête droite, se retournait tout seul et ouvrait de grands yeux.

(*Fin prochainement*).

Alexandre Ouspénsky.





Описаніе рисунковъ.

Приложенія:

121. В. М. Васнецовъ. Иконостасъ изъ золоченой эмальерованной бронзы и запрестольная мозаичная икона, „О тебѣ радуется" въ церкви, построенной иждивеніемъ Гофмейстера Высочайшаго Двора, Ю. С. Нечаева-Мальцева, профессоромъ архитектуры Н. Н. Бенуа, при Гусевской мануфактурѣ во Владимірской губерніи.

Бронзовый эмальерованной иконостасъ былъ исполненъ по рисунку В. М. Васнецова г. Овчинниковымъ и удостоенъ былъ высшей награды на Всемірной выставкѣ въ Парижѣ въ 1900 г. Мозаика по картону В. М. Васнецова исполнена В. А. Фроловымъ.

Историческая выставка предметовъ искусства въ С.-Петербургѣ въ 1904 г.

Благодаря этой выставкѣ, цѣлый рядъ замѣчательнѣйшихъ художественныхъ произведеній погостилъ нѣсколько мѣсяцевъ на берегахъ Невы, увы, только погостилъ, такъ какъ это были вещи изъ иностранныхъ собраній, по преимуществу вѣнскихъ. Вотъ нѣкоторыя изъ нихъ.

122. Мадонна съ Младенцемъ, мраморный рельефъ, италіанскаго скульптора Антоніо ди Маттесъ ди Доменико Гамбарелли, по прозванію *Росселино* (1427+1478) и

123. Мадонна съ Младенцемъ, мраморный рельефъ работы италіанскаго скульптора *Мино ди Джованни да Фіезоле* (1431+1484 г.)—работы двухъ современниковъ и двухъ учениковъ одного и того же учителя, *Дезидеріо да Сеттиньяно,* представляютъ разительный примѣръ, какъ крѣпко было личное начало въ искусствѣ ранняго ренессанса. На работѣ второго всею тяжестью лежитъ еще пріемъ стараго, богобоязненнаго миніатюриста, въ твореніи другого все идетъ отъ восторженнаго увлеченія дѣйствительностью и образы святой легенды выводятся передъ вами съ реальностью улицы. Мино да Фіезоле робко отступаетъ отъ своего фона, онъ довольствуется самымъ незначительнымъ, сухенькимъ рельефомъ, Росселино свои образы вырабатываетъ до полной убѣдительной пластичности. Мино да Фіероле, выбравъ мраморную плиту, аккуратно заключаетъ ее въ раму; въ этой рамѣ выводитъ архитектурный фонъ въ видѣ плоской ниши съ аркой; архитектурныя подробности верхъ скромности, все дышетъ дисциплиной: и эти уголки, традиціонно замаскированные кружками, и этотъ витой жгутъ и кассетоны арки сухенькіе какъ кирпичики; самый, казалось бы, назойливый элементъ орнамента, раковина, и та стилизована до нельзя; коронка и звѣзда надъ головою Мадонны приросли къ орнаментамъ какъ ихъ элементъ, какъ какой нибудь завитокъ. Въ эту архитектурную раму втиснута барельефная картина, сочиненная въ преданіяхъ миніатюристовъ. Тотъ же натурализмъ въ одеждахъ и та же благочестивая дисциплина въ формахъ тѣла, въ типахъ лицъ, въ позахъ и жестахъ. Богоматерь, какъ добрая тосканка того времени, одѣта въ корсажъ, плотно охватывающій ея формы едва созрѣвающей отроковицы. Рукава корсажа выше локтя оканчиваются опушкой, изъ подъ которой виденъ рукавъ нижняго платья, застегнутый на пуговки отъ запястья до локтя. На голову Маріи надѣто легкое

прозрачное покрывало, мы сказали бы фата, на главѣ она наколота въ видѣ чепчика; опускаясь на плечи, она спереди придерживается для прикрытія нѣжныхъ персей аграфомъ въ видѣ звѣзды и, перекидываясь черезъ плечи назадъ, образуетъ широкое легкое покрывало. Голова Богоматери съ сіяніемъ наклонена, но наклонъ этотъ кажется насильственнымъ, какъ будто верхъ рамы мѣшаетъ ей выпрямиться. Совсѣмъ юныя черты отроковицы переданы сухо съ жестко-очерченными глазами, съ широкимъ дѣтски наивнымъ ртомъ. Плѣнительными дланями, съ длинными артистическими пальцами, она держитъ сидящаго у нея на колѣнахъ Христа въ видѣ пухленькаго ребенка въ рубашечкѣ, подпоясанной чуть не подъ мышками. Богородица держитъ его въ своемъ покрывалѣ, которое въ ея лѣвой рукѣ выступаетъ вверхъ въ довольно наивной формѣ уха. Поза и выраженіе лица Младенца выдаютъ, какъ трудно ему удерживать равновѣсіе; правой ручкой онъ держится за платье на груди Богоматери, а въ лѣвой зажимаетъ крестикъ изъ длинной палочки, держитъ его по дѣтски, какъ дѣти игрушку. На всемъ печать робости, принужденности и натуралитическихъ впечатлѣній именно какъ въ миніатюрахъ XIV—XV вѣка.

Совсѣмъ другимъ, могучимъ духомъ реализма, живой драмы вѣетъ въ рельефѣ Росселино. Богоматерь, крѣпкая юница съ красивымъ лицемъ, въ чертахъ котораго сказывается энергичный темпераментъ; ея плечи узки, перси едва круглятся, но длани большія и крѣпкія обѣщаютъ при дальнѣйшемъ ростѣ большаго человѣка. Она въ платьѣ съ отложнымъ воротникомъ, высоко подпоясанномъ; традиціонное покрывало, замотанное на головѣ, спускаясь волною на плечи, пропадаетъ подъ плащемъ въ энергичныхъ складкахъ. Такимъ же крѣпкимъ энергичнымъ темпераментомъ проникнута могучая фигура Младенца, который всталъ на подушки, чтобы охватить руками шею Матери и оба они, и Мать и Младенецъ, на минуту застыли подъ вліяніемъ какой то охватившей ихъ думы. Уста Богоматери серіозно сомкнуты, а прекрасные глаза опустились долу и на лбу чуть темнѣютъ морщины трагическаго чаянія. За ними небо съ облачками барашкомъ, и по бокамъ два серафима съ слишкомъ, можетъ быть, земными лицами.

124. Школы делла Роббіа. Барельефный портретъ молодого человѣка, въ круглой рамѣ изъ плодовъ и цвѣтовъ. Флорентійская расписная терракота XV в. Изъ собранія кн. I. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

Наши читатели припомнятъ, конечно, два произведенія той же школы и той же мастерской, помѣщенные въ №№ 6, 7 и 8 за нынѣшній годъ (приложенія 76 и 77). Это былъ барельефъ съ мечтательной Мадонной, держащей на колѣнахъ благословляющаго Младенца Христа, твореніе Луки делла Роббіи и реальная статуетка его племянника Андреа, представляющая мальчишку, играющаго съ бѣлкой. То, что мы видимъ теперь, считаютъ работой ученика этой школы, во всякомъ случаѣ ученика, достойнаго своихъ наставниковъ! Прелестная кудрявая головка подростка, который послѣ дѣтскихъ смѣховъ и шалостей начинаетъ серіозничать, обрамлена роскошнымъ вѣнкомъ изъ листвы и шишекъ пиній, виноградныхъ гроздій, яблокъ, гранатъ и цвѣтовъ; архитектурнымъ переходомъ отъ этого реальнаго вѣнка къ фону барельефа служитъ узкая рама, украшенная іоническими овами. И барельефъ и рама разукрашены съ тонкимъ расчетомъ вызвать въ центрѣ впечатлѣніе пріятнаго свѣтоваго эффекта: волосы, лице и шея млечнаго тона; фонъ свѣтло-голубой; глаза, рѣсницы и брови чуть тронуты чорнымъ; архитектурная рама бѣлая. Это свѣтовое пятно заключено въ круглую раму съ цѣлой гаммой мягкихъ темныхъ тоновъ: и мягкая желтизна яблокъ и голубенькія точки крупныхъ незабудокъ, и сѣрозеленый отливъ на маковыхъ головкахъ, и тусклый пурпуръ винограда и свѣтло-коричневыя шишки пиній—все сливается въ одинъ сильный и глубоко настроенный аккордъ.

125. Бронзовый кувшинъ, „aquamanile“, норвежской работы XII в. изъ собранія гр. Ганса Вильчека въ Вѣнѣ.

„Aqua manile“ т. е. „ручная вода“ сдѣлалось общеупотребительнымъ прозвищемъ для сосудовъ, служившихъ для возліянія воды на руки, они изготовлялись, конечно, по всему свѣту и одна Европа насчитываетъ не мало ихъ типовъ: сицилійскій, италіанскій, нѣмецкій и т. д. Передъ нами произведеніе норвежскаго мастера, изъ свѣтлой бронзы. Художникъ по своему передаетъ намъ повѣсть о знаменитомъ подвигѣ библейскаго Самсона. Самсону выпала роль ручки, а льву сосуда, поэтому Самсонъ долженъ былъ удовольствоваться нѣсколько миніатюрными размѣрами. Сам-

сонъ очевидно представлялся норвежскому художнику молодымъ красавчикомъ съ длинными волнистыми, франтовато расчесанными кудрями, конечно, бѣлокурыми, съ лицемъ хорошенькаго пажа; ему не надо атлетическихъ формъ богатыря, вѣдь секретъ его чудодѣйственной силы въ его кудряхъ. Онъ одѣтъ, какъ одѣвались тогда такіе юные щеголи. На ногахъ исподнее платье въ обтяжку и остроносые башмаки; поверхъ камзола на немъ кафтанъ съ короткими рукавами, конечно, изъ парчи, онъ весь покрытъ кругообразными узорами и оторочeнъ каймой въ шевронахъ. Щеголь-силачъ шелъ на подвигъ, какъ на турниръ, въ праздничномъ нарядѣ. Художникъ забавно посадилъ его, съ укороченными ножками, верхомъ на спину непомѣрно большаго льва и маленькій богатырь съ наивной простотою раздираетъ льва, забавно заглядывая въ его зіяющую пасть. Левъ съ богатой волнистой гривой и орнаментами на шкурѣ. Спереди отверстіе для воды.

126. Ломбардо, бюстъ италіанскаго военачальника (condottieri), италіанская бронза XVI в. Изъ собранія кн. I. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

Суровый старикъ съ высокимъ морщинистымъ лбомъ и огромнымъ носомъ, съ устнами, забывшими улыбку, вдумчиво смотритъ вдаль своими маленькими зоркими глазами: это не рубака, не лихой наѣздникъ, а вдумчивый распорядитель шумныхъ дѣлъ неистоваго Марса. Онъ одѣтъ по классической модѣ въ тунику и поверхъ нея въ плащъ полководца, въ палудаментумъ, застегнутый на правомъ плечѣ аграфомъ. Бюстъ поставленъ на изящный, внимательно сочиненный пьедесталъ въ стилѣ Сансовино. Ходячее опредѣленіе приписываетъ этотъ портретъ италіанскому скульптору Ломбардо; каталогъ выставки приписываетъ *Людовику* Ломбардо, но былъ ли такой? Изъ многихъ скульпторовъ, носившихъ эту фамилію, двое были учениками Сансовино, это Джироламо Ломбардо (Girolamo da Ferrara) учившійся у обоихъ Сансовино и Томазо Ломбардо (Tomaso da Lugano) ученикъ Якопо Татти, по учителю прозваннаго также Сансовино.

126. Якопо Сансовино (Якопо Татти). Копія изъ бронзы съ его знаменитаго Вакха, находящагося въ Уффиціяхъ во Флоренціи, слегка измѣненная. Изъ собранія кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго.

127. Бюстъ римскаго императора, италіанская бронза XVI в. Изъ собранія берлинскаго антикварія Клаузнера.

Бородатый императоръ, съ добрымъ открытымъ взглядомъ, въ діадемѣ и лавровомъ вѣнкѣ. Со временъ императора Траяна, императоръ Константинъ Великій († 337 г.) былъ первымъ, который опять сталъ изображаться безъ бороды; этому примѣру слѣдуютъ всѣ его преемники за исключеніемъ Юліана Отступника. Константинъ Великій былъ также первымъ императоромъ, надѣвшимъ діадему (Aur. Vict. Epit. 141: habitum regium gemmis et caput exornans perpetuo diademate). Итакъ изображенный императоръ долженъ быть изъ преемниковъ Константина В. (по діадемѣ) и при томъ носившій бороду, это естественно приводитъ насъ къ Юліану Отступнику, племяннику Константина Великаго, провозглашенному императоромъ въ 360 г. и безвременно погибшему отъ ранъ, на 32 г. жизни, въ 363 году на походѣ противъ Сапора. На монетахъ, вначалѣ, онъ изображался безъ бороды; позднѣе, по провозглашеніи его „Аугустомъ“, въ діадемѣ и иногда въ лавровомъ вѣнкѣ, при этомъ онъ уже съ бородой, которую онъ отпустилъ въ подражаніе своему образцу императору-философу Марку Аврелію.

Всѣ внѣшніе признаки на нашемъ бюстѣ подходятъ къ Юліану Отступнику; черты его лица въ общемъ не противорѣчатъ, скорѣе даже сходятся съ чертами лица извѣстнаго мраморнаго бюста этого императора, находящагося въ Луврѣ (Clarac 958 № 2528 и Mongez 63 № 2). Среди массы италіанскихъ подражаній произведеніямъ древняго искусства появленіе бюста Юліана Отступника не только не удивительно, но весьма характерно для времени возродившагося было язычества въ XV—XVI в.

127. Бронзовая статуя Нептуна. Италіанская работа XVI в. изъ собранія Евгенія Миллеръ фонъ-Айхгольца въ Вѣнѣ, представляетъ интересъ главнымъ образомъ какъ образецъ бронзовой отливки XVI. Это очень добросовѣстный, но неособенно умѣлый этюдъ нагаго мужскаго тѣла; авторъ былъ, видимо, теоретикъ, задававшійся вопросомъ о пропорціяхъ, то рѣшившій на практикѣ неудачно: голова вышла непомѣрно малой, плечи узкими, ноги длинными и одутловатыми. Въ этой фигурѣ не менѣе девяти головъ! Нептунъ долженъ былъ стоять въ молодцеватой позѣ, избоченившись (при

чемъ тутъ тряпочка въ рукѣ?) и опираясь на трезубецъ. Что подъ его ногами?

Высота 0,705 т.

128. Тильманъ Рименшнейдеръ (1460—1531 г.) деревянная статуя епископа, изъ собранія графа Ганса Вильчека въ Вѣнѣ.

Эта характерная деревянная статуя приписывается славному нѣмецкому скульптору Тильману Рименшнейдеру, конечно, только за ея значительность, чтобы связать хорошую вещь съ громкимъ именемъ. Уроженецъ Гарца, Т. Рименшнейдеръ поселился въ Вюрцбургѣ и былъ тамъ даже бургомистромъ (1520 г.), но потомъ какъ приверженецъ реформаціи былъ изгнанъ изъ городской думы. Самымъ славнымъ его произведеніемъ остается надгробный памятникъ императора Генриха II и его супруги Кунигунды въ соборѣ въ Бамбергѣ, а между его статуями изъ дерева первою почитается деревянная статуя Мадонны въ Фолькахѣ.

Статуя епископа раскрашена тонами, пріобрѣтшими отъ времени большую мягкость, на этомъ гармоническомъ фонѣ изъ голубовато-зеленыхъ, охристыхъ и чорныхъ тоновъ рѣзко выдѣляется одна только красная перчатка.

129. Деревянная створка дверей съ гербомъ. Сѣвероиталіанская работа XVI в., изъ собранія Кн. І. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

130. М. Козловскій русскій скульпторъ XVIII в. Самосскій тиранъ Поликратъ, распятый персами. Бронзовая статуя изъ собранія Е. В. Всеволожской.

На базѣ написано: Михайла Козловскова 1770 г.

Тема, заинтересовавшая нашего славнаго скульптора, — это, конечно, вѣчная тема о превратностяхъ счастья. Съ этой стороны личность самосскаго тирана стала легендарной и провербіальной. Въ „Перстнѣ Поликрата“ Шиллеръ далъ поэтическое выраженіе одной изъ характернѣйшихъ легендъ, о концѣ дружбы Амазиса съ самосскимъ тираномъ, которому непростительно везло и котораго должны были покарать боги.

Поликратъ сынъ Эака, бывшій тираномъ о. Самоса съ 535 по 522 г. до Р. Х., принадлежитъ къ блестящей плеядѣ „старшихъ“ тирановъ, этихъ геніальныхъ политическихъ дѣятелей, которые стали добывать себѣ царскіе троны не „Божіей милостію“, а милостію своего таланта, своей энергіи и своей неразборчивости въ средствахъ. Погубивъ двухъ братьевъ, Поликратъ сдѣлался монархомъ. Первою точкой опоры для всѣхъ такихъ политическихъ авантюристовъ, въ борьбѣ съ противниками, было выставленіе себя защитниками общенароднаго блага; народу надо было дать хлѣба и великіе тираны VI в. затѣваютъ одну великую постройку за другой, одно сооруженіе за другимъ. Такъ поступали въ VI в. до Р. Х., такъ точно въ свое время поступалъ Наполеонъ III, перестроившій весь Парижъ. Голодной народной толпѣ Поликратъ давалъ заработокъ и при сооруженіи новой обширной военной гавани, и при сооруженіи водопроводовъ, и наконецъ при постройкѣ знаменитаго громаднаго храма царицѣ небесъ Герѣ. Соорудивъ громадный флотъ въ сто пятидесятивесельныхъ военныхъ кораблей, Поликратъ открылъ самосцамъ новые пути для обогащенія, онъ былъ счастливымъ завоевателемъ и городъ за городомъ, островъ за островомъ подпадаютъ его власти: и великолѣпная жемчужина Іоніи Милетъ и островъ роскоши и нѣги Лесбосъ попали въ его сѣти. Геніальный политикъ онъ въ короткій срокъ сколачиваетъ обширное морское царство, собираетъ громадную казну, дружитъ и мѣряется силами съ Египтомъ и Персіей и, достигнувъ вершины матеріальнаго могущества, окружаетъ свой тронъ цвѣтомъ тогдашней интеллигенціи: славный художникъ Ѳеодоръ, этотъ Леонардо да-Винчи Греціи, дѣлаетъ ему пресловутый перстень; цѣлая толпа превосходныхъ греческихъ художниковъ отстраиваетъ ему роскошный дворецъ и наполняетъ его статуями, сооружаетъ Герэонъ Самоскій; знаменитые поэты Анакреонтъ и Ибикъ должны были увеселять его пиры своими пѣснями и слава тогдашней медицины. Димокидъ Кротонскій, сдѣлался его лейбъ-медикомъ. Но боги не прощаютъ такого счастья и мудрый египтянинъ Амазисъ отказывается отъ дружбы съ обреченнымъ. Коварная фортуна избрала палачомъ для этого счастливца персидскаго сатрапа Ороета. Могущественное греческое морское государство, объединившее чуть не весь архипелагъ, стояло конечно поперекъ дороги имперіалистской политикѣ персидскихъ царей и вотъ хитрый сатрапъ затѣваетъ съ баловнемъ фортуны переговоры объ общемъ политическомъ предпріятіи, заманиваетъ Поликрата въ Магнезію и, едва тиранъ вступилъ на берегъ, приказываетъ его схватить и распять.

131. Вакхъ ребенокъ. Итальянская брон-

за XV—XVI в. Изъ собранія Кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго.

Богъ вѣчной жизни представленъ въ возрастѣ ранняго отрочества. Онъ стоитъ, неловко подтянувъ правую ногу, опираясь на тирсъ, который былъ у него въ лѣвой приподнятой рукѣ, и въ правой опущенной держа какой-то предметъ, продѣтый въ сжатую кисть руки и висѣвшій внизъ, вѣроятнѣе всего кантаръ. Какъ нѣженка онъ обутъ, и притомъ въ высокія котурны, черезъ плечо у него наброшена небрида, завязанная на правомъ плечѣ, его голова въ длинныхъ кудряхъ, увѣнчанныхъ плющемъ, и часть этихъ кудрей, на темени по линіи пробора, заплетена въ косу, какъ это встрѣчается и на другихъ дѣтскихъ классическихъ статуэткахъ, напримѣръ, у Эротовъ. Божокъ смотритъ прямо передъ собою, осклабляясь непріятной улыбкой; зрачки подчеркнуты углубленіями, а губы, въ особенности верхняя, рѣзко очерчены. Изъ подъ верхней натянутой губы виднѣются зубы. Этотъ вздернутый носъ и полураскрытый натянуто улыбающійся ротъ съ оскаленными зубами, припухлыя щеки и нефиксированный взглядъ плоскихъ глазъ производятъ непріятное впечатлѣніе, авторъ добивался не *красиваго*, а *характернаго* и пересолилъ. Онъ смотрѣлъ очевидно на Вакха какъ на бога вина и опьяненія и, конечно, поэтому онъ придалъ его лику и эти формы и эту отталкивающую пьяную улыбку; конечно, этимъ же условлены и формы бога, налитыя какъ кровяныя колбасы, гдѣ не видно ни костей, ни мускуловъ. Пьяный, опухшій отъ вина ребенокъ, который съ трудомъ держится на отекшихъ ногахъ и улыбается глупой усмѣшкой пьянаго человѣка, таковъ былъ образъ, носившійся въ воображеніи автора этой статуэтки. Прибавьте къ этому ненатуральность и комическую миніатюрность его гениталій и спросите себя, могъ ли сдѣлать такого Вакха грекъ и, конечно, если вы углубились въ классическое искусство, для васъ можетъ быть одинъ только отвѣтъ:—нѣтъ, это работа не грека, но на греческую тему, это *передѣлка* греческой статуи. Но откуда же такая тонкая антикварная подробность, какъ коса на темени, расположенная отъ лба по пробору? Оттуда же, откуда и все цѣлое: это не *композиція* новаго мастера, а *передѣлка*, копія, измѣненная по новѣйшему вкусу, съ античнаго произведенія искусства. Разительнымъ подтвержденіемъ нашей догадки, что это не античная вещь, а итальянская передѣлка античнаго оригинала, является бронзовая статуэтка Вакха—отрока изъ развалинъ древняго галльскаго города Вертиллумъ, нынѣ мѣстечко Верто во Франціи, хранящаяся въ музеѣ г. Шатильонъ-сюр-Сейнъ (см. стр. 405.). Ея рисунокъ мы заимствуемъ изъ „Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires etc“, т. III, 1896, съ таблицы V, приложенной къ статьѣ Ant. Héron de Villefosse, Bacchus enfant, statuette de bronze trouvée a Vertault (Cote d'or), стр. 51 и дл.

Поставьте этихъ двухъ божковъ рядомъ и вы убѣдитесь, что это не только одна тема, но почти одна статуя, двѣ редакціи одного и того же художественнаго произведенія. Внѣшняя разница въ положеніи небриды, которая у Вакха изъ Верто завязана не на правомъ, а на лѣвомъ плечѣ, да въ формахъ обуви. Но существенная и огромная разница въ пониманіи и внутреннемъ представленіи. Плотный, упитанный отрокъ изъ Верто, всетаки по плоти и крови отъ греческихъ атлетовъ, вы видите крѣпкую основу костяка и крѣпкую мускулатуру эллински выработаннаго тѣла, которыя слегка подернулась жиркомъ. Сравните въ обѣихъ статуяхъ силуэтъ правой и лѣвой руки, формы живота, силуэтъ и лѣпку ногъ, это, какъ говорится „тоже да не то“: тутъ, у отрока изъ Вертиллума все дышетъ отличнымъ знаніемъ, натуральностью, но знаніемъ натуры не вульгарной, случайной, а идеально выработанной, знаніемъ нормы; это отраженіе схемы, построенной на принципѣ не *характернаго*, т. е. не отклоненія отъ нормы, а наоборотъ, на принципѣ *красиваго*, т. е. слѣдованія нормѣ. Какъ только вы взглянете на головы, вы скажете про статуэтку французскаго музея: да, это прекрасный языческій богъ, не обезображенный циническимъ недоразумѣніемъ, низводящимъ великаго Вакха, бога смерти и воскресенія, бога вѣчнаго круговращенія жизни, до пошлой роли бога пьянства.

Геронъ де Вильфоссъ, какъ очевидецъ, такъ описываетъ статуэтку изъ Вертиллума.

„Среди предметовъ, найденныхъ въ Верто, одинъ изъ самыхъ интересныхъ, это бронзовая статуэтка, представляющая Вакха отрока. Богъ изображенъ въ стоячемъ положеніи, съ правой ногой слегка отставленной назадъ, съ правой опущенной рукой, держащей четырелистникъ, съ лѣвой рукой, приподнятой, оправ-

шейся, конечно, на тирсъ. Онъ почти совсѣмъ обнаженъ; только грудь перекрыта шкурой животнаго, завязанный на лѣвомъ плечѣ. Ноги обуты въ крепиды изъ кожи... Прическа этого божка заслуживаетъ особаго упоминанія, это прическа обыкновенно усвоенная дѣтямъ, многочисленные примѣры мы встрѣчаемъ на фигуркахъ амуровъ. Лице обрамлено длинными вьющимися буклями, ниспадающими на затылокъ и шею; на лбу три непокорныхъ завитка отдѣлились отъ общей массы. Темя украшено косичкой, концы которой, соединенные съ двумя прядями, взятыми справа и слѣва отъ висковъ, охвачены шнурочкомъ и образуютъ высокій пукъ волосъ, подымающійся надъ челомъ. Гирлянда изъ плюща, привязанная за шнурочкомъ, увѣнчиваетъ всю прическу; двѣ грозди ягодъ ниспадаютъ на лобъ, двѣ другихъ на верху головы... Выраженіе лица пріятное, но нѣсколько строгое для столь юнаго бога, здѣсь нѣтъ ни радостной распущенности, ни милой небрежности, величіе бога споритъ съ граціей дитяти. Пухленькія формы этого дѣтскаго тѣла переданы съ истинной деликатностью; лѣпка формъ превосходная, въ особенности хорошо вылѣпленъ лѣвый бокъ подъ приподнятой рукой. Длинные пальцы слегка отогнуты на концахъ, какъ и подобаетъ элегантнымъ холенымъ пальчикамъ. Глаза вставлены изъ серебра: зрачки изъ красной мѣди, изъ того же металла губы... Остальное изъ свѣтлой бронзы".

Статуэтка изъ собранія кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго есть италіанская копія,—а такихъ въ эпоху ренессанса дѣлалось множество,—съ какой-нибудь подобной же классической статуи. По характеру работы это копія италіанскаго литейщика ранняго ренессанса, т. е. XV—XVI в. Она дошла до насъ побитая, сломаны лѣвая рука и лѣвая нога; прочія неровности—отъ спаевъ и поправокъ не совсѣмъ удавшейся отливки. Порчи на животѣ, правомъ паху и ниже на правой ногѣ залѣплены розовымъ стюкомъ и закрашены. Сзади между лопатками четыреугольная дыра, къ чему она служила?

Патина черная.

Полную аналогію съ этой италіанской передѣлкой греческаго бога представляетъ другая замѣчательная бронза изъ того же собранія, спящій амуръ съ атрибутами Иракла.

Высота Бахуса—0,485 m.

132. Портретъ Императора Петра I, пожалованный Михаилу Ильичу Милорадовичу въ 1715 г. и портретъ М. И. Милорадовича. Изъ родовыхъ сокровищъ сенатора графа Г. А. Милорадовича.

Михайло Ильичъ Милорадовичъ, родомъ изъ Герцоговины, приглашенъ былъ на службу Петромъ Великимъ, чрезъ графа Головкина, въ 1711 г., вѣроятно, по указанію его земляка Саввы Владиславлевича, впослѣдствіе графа Рагузинскаго. Вмѣстѣ съ капитаномъ Иваномъ Лукачевичемъ, М. И. Милорадовичъ проникъ въ Черногорію съ граматой царя Петра къ черногорцамъ отъ 3 марта 1711 года изъ Москвы, въ которой объявлялось, что «противу непріятеля бусурмана съ воинствомъ и сильнымъ оружіемъ въ середину владѣтельства его входимъ, утѣсненныхъ православныхъ христіанъ, аще Богъ допуститъ, отъ поганскаго его ига освобождать... самоперсонѣ выступаемъ... того для въ нынѣшнее отъ Бога посланное время пристойно есть вамъ, подражая своимъ предкамъ, древнія свои славы возобновити, союзныя съ нашими силами и единокупно на непріятеля вооружився, воевати за вѣру и отечество, за честь и славу, за свободу и вольность вашу и наслѣдниковъ вашихъ"...

Неудача прутскаго похода тяжко отозвалась на Черногоріи; черезъ годъ султанъ послалъ туда сераскира, который положимъ былъ разбитъ, но въ 1714 г. туда пошло сто двадцать тысячъ войска подъ командой знаменитаго визиря, Куприли паши, опустошившаго страну царскихъ союзниковъ.

Это бѣдствіе побудило черногорскаго владыку Даніила лично пуститься въ Россію за вспоможеніемъ, которое онъ и получилъ въ 1715 г., что засвидѣтельствовано двумя граматами. Милорадовичъ, уѣзжая изъ Черногоріи, тоже оставилъ черногорцамъ грамату отъ своего имени. Услуга черногорцевъ въ Петровъ походъ была велика: они своимъ движеніемъ удержали на мѣстѣ лучшія турецкія войска, албанскія, герцеговинскія и боснійскія, присутствіе которыхъ у Прута могло поставить царя еще въ болѣе затруднительное положеніе. Это поставлено на видъ въ царской граматѣ Милорадовичу отъ 1718 г.: «Принявъ отъ насъ, великаго государя, чинъ полковничества, ѣздилъ къ монтенегринскимъ и къ другимъ тамошнимъ народамъ нашея благочестивыя вѣры, такожъ и римскаго закона, возбуждалъ и поощрялъ тотъ народъ къ принятію оружія противъ ту-

рокъ. и такимъ своимъ вѣрнымъ и ревностнымъ стараніемъ привелъ въ дѣйствительную съ ними турки войну многое число тѣхъ народовъ, и, имѣя подъ командою своею знатные надъ турки военные поиски учинилъ и тѣмъ онъ большаго наступленія на наши, царскаго величества и Малой Россіи—турокъ и татаръ удержалъ». По возвращеніи въ Россію великій полковникъ получилъ деньгами 500 червонныхъ, портретъ государя на андреевской лентѣ, помѣстья въ Малороссіи и пожалованъ въ гадяцкіе полковники въ 1715 г.

См. графа Милорадовича, сказаніе о родѣ дворянъ и графовъ Милорадовичей. Кіевъ 1884 г.

Изображенный рядомъ съ царскимъ портретомъ футляръ того же времени.

Неизвѣстныя произведенія А. Г. Венеціанова.

Еще въ книгѣ А. Н. Андреева „Живопись и живописцы главнѣйшихъ европейскихъ школъ“ указывалось въ біографіи Алексѣя Гавриловича Венеціанова (1778—1847), этого художника реалиста и родоначальника русской народной живописи, что его произведенія находятся, кромѣ музеевъ, и у многихъ частныхъ лицъ. И до сегодня не всѣ произведенія послѣдней категоріи извѣстны даже любителямъ и собирателямъ. Къ такимъ неизвѣстнымъ работамъ художника принадлежатъ, между прочимъ, нижеслѣдующія вещи:

1) Картина „Прощаніе въ саду“—(81×62 сант.), писана по полотну масляными красками. Картина потемнѣла отъ времени: особенно же пострадалъ фонъ, на которомъ съ трудомъ различаются листья какихъ то деревьевъ. На ней изображены молодые солдатъ и крестьянка. Солдатъ—въ армейскомъ темно-зеленомъ, почти черномъ мундирѣ съ красными погонами, черной солдатской фуражкѣ безъ козырька и съ краснымъ околышемъ, крестьянка — въ бѣлой рубахѣ съ высокимъ воротомъ и короткими рукавами, красномъ сарафанѣ и полосатомъ повойникѣ изъ свѣтло-желтыхъ и голубыхъ полосокъ. Солдатъ положилъ одну руку на плечо крестьянки, а другой держитъ корзину за ручку; за ту же ручку держитъ ее и крестьянка; лица обоихъ хотя спокойны, но сосредоточены. Несомнѣнно, здѣсь представленъ моментъ разлуки людей, связанныхъ взаимнымъ влеченьемъ.

2) Кормилица съ ребенкомъ на рукахъ писана масляными красками по дереву (21×17¼ сант.), потускнѣла отъ времени, детали ребенка въ настоящее время различить уже трудно. Кормилица въ бѣлой рубашкѣ и коричневомъ повойникѣ, спокойно смотритъ на ребенка.

3) Портретъ-пастель молодой дамы (31×23 сант.). Дама въ бѣломъ платьѣ, сидитъ прислонившись къ дереву. На ея колѣняхъ желтый плащъ.

4) Портретъ-пастель ребенка (30×23 сант.). Ребенокъ — въ бѣлой сорочкѣ, бѣлыхъ панталонахъ и розовыхъ башмачкахъ. Онъ представленъ въ сидячей позѣ у куста розъ; на своихъ колѣняхъ онъ держитъ собачку.

и 5) Сонъ Варвары Христовой Великомученицы, пастель небольшого размѣра. На картинѣ—Божія Матерь въ сидячей позѣ, красной одеждѣ и синемъ покрывалѣ, съ младенцемъ на рукахъ. Рядомъ колѣнопреклоненная Варвара великомученица. Младенецъ надѣваетъ ей колечко на палецъ. Святая Варвара съ пальмовою вѣтвью, въ желтой одеждѣ и сѣромъ плащѣ. У ногъ ея лежитъ мечъ. Божія Матерь склонилась съ нѣжностью къ младенцу. Лицо Святой Варвары благоговѣйно.

Изъ перечисленныхъ 5 произведеній первыя 4, хотя на нихъ и нѣтъ года исполненья, относятся, надо думать, къ лучшей порѣ творчества Венеціанова, когда его талантъ окрѣпъ, и онъ выработалъ себѣ всѣ нужные пріемы для простой, правдивой передачи сюжета. Композиція въ нихъ проста, реальна, безъ стремленій къ дешевому эфекту или къ идеализаціи, краски скромны, гармоничны. „Сонъ Варвары Великомученицы“ также не имѣетъ года исполненія: отличаясь свойственной Венеціанову простотой въ разработкѣ темы, эта пастель носитъ на себѣ слѣды чего то робкаго, сжатаго.

Описанныя пастели и картины принадлежатъ въ настоящее время К. Ф. Синицыной, которой достались по наслѣдству отъ Юрія Григорьевича Бобылева, племяннаго внука А. Г. Венеціанова. Онѣ

исполнены художникомъ для его двоюроднаго брата Юрія Михайловича Венеціанова, женатаго на Екатеринѣ Андреевнѣ, урожденной Кирьяковой. Отъ дочери послѣднихъ Екатерины Юрьевны, по мужу Бобылевой, и родился Ю. Г. Бобылевъ. Самыя картины и пастели перешли къ нему отъ бабушки Екатерины Андреевны Венеціановой. Портретъ-пастель молодой дамы и есть ея портретъ, а дѣвочки—Е. Ю. Бобылевой.

Н. В. Некрасовъ.

П. А. Свѣдомскій.

(поминки).

27 августа умеръ въ Давосѣ Павелъ Александровичъ Свѣдомскій. Сошелъ со сцены искренне преданный искусству талантливый художникъ, ушелъ изъ жизни просвѣщенный, добрый, отзывчивый, хорошій человѣкъ. Въ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ остались работы покойнаго, безмолвные свидѣтели трудовой его жизни, а въ сердцѣ друзей горячее и ясное воспоминаніи о неутомимомъ работникѣ и хорошемъ товарищѣ.

Павелъ Александровичъ Свѣдомскій родился 4-го іюня 1849 года въ Петербургѣ и раннее дѣтство свое провелъ вмѣстѣ съ братомъ Александромъ въ родовомъ имѣніи Михайловскомъ, Пермской губерніи, Осинскаго уѣзда.

Тихо и однообразно текла жизнь въ старомъ дворянскомъ гнѣздѣ, закинутомъ волей судебъ въ глубину и сейчасъ еще не порѣдѣвшихъ лѣсовъ. Сосѣди жили далеко, ближайшій городъ—Сарапулъ на Камѣ—лежалъ въ тридцати верстахъ отъ имѣнія, да и фашинныя дороги по лѣснымъ топямъ не располагали къ частымъ поѣздкамъ и всѣ интересы семьи, по неволѣ, сосредоточивались около усадьбы, жизни служащихъ и не большого кружка близкихъ лицъ. Въ обширномъ имѣніи Свѣдомскихъ (въ то время около 15 тысячъ десятинъ) предполагалось присутствіе желѣзной руды и мать будущихъ художниковъ, женщина съ твердой волей и практическимъ смысломъ, представляла себѣ своихъ сыновей не иначе какъ инженерами, для чего и готовила ихъ къ поступленію въ горный институтъ. Предоставленные въ значительной степени самимъ себѣ, какъ большинство дѣтей, ростущихъ въ деревнѣ, братья Свѣдомскіе все свободное время проводили одни, вмѣстѣ изобрѣтая различныя забавы и вмѣстѣ же предавались любимому занятію рисованію, чѣмъ и на чемъ попало. Должно быть въ этотъ далекій періодъ ранняго дѣтства зародилось зерно той рѣдкой по своему постоянству дружбы, связывавшей между собой обоихъ братьевъ вплоть до послѣдней минуты, когда неумолимая смерть унесла одного, еще далеко не стараго годами и бодраго духомъ. Первое проявленіе художественнаго таланта, первыя попытки фиксировать на бумагѣ поразившія мысль предметы, не встрѣтили сочувствія въ семьѣ. Искусство не дворянское дѣло и, наслѣдникамъ огромнаго лѣсного богатства не подобаетъ заниматься глупостями, такъ думала мать Свѣдомскихъ и смотрѣла на ихъ рисованіе, какъ на пустую забаву, а мечту имѣть краски считала за дѣтскую блажь, приставать съ которой было запрещено разъ на всегда. Такъ вѣроятно и остались бы братья Свѣдомскіе горными инженерами, пермскими помѣщиками, если бъ не случай неожиданно измѣнившій отношеніе родителей къ дѣтскому рисованію. Имѣніе Свѣдомскихъ ближе всего лежало къ уѣздному городу Сарапулу на Камѣ. Въ городъ ѣздили рѣдко, обыкновенно передъ праздниками, и эти поѣздки, одно изъ развлеченій семьи, были для дѣтей цѣлымъ событіемъ, на долгое время наполнявшемъ ихъ жизнь новыми впечатлѣніями и воспоминаніями. Въ городѣ, чуть не въ единственной въ то время лавкѣ можно было найти все необходимое въ хозяйствѣ, начиная съ дегтя и кончая матеріями, книгами, лубочными картинками и дамскими модами. Появленіе въ лавкѣ хорошо знакомой семьи производило сенсацію; являлся самъ хозяинъ и послѣ обмѣна обычными привѣтствіями старшіе принимались за дѣла, а дѣти, предоставленные самимъ себѣ, разглядывали съ любопытствомъ висѣвшія по стѣнамъ лубочныя картинки, иконы, книжки въ пестрыхъ обложкахъ и съ завистью поглядывали на тутъ же лежавшія краски—свою давнишнюю и неосуществимую мечту! Бѣсъ искуситель былъ сильнѣе разсудка и кончилось тѣмъ, что въ одну изъ такихъ поѣздокъ дворянскія дѣти, пользуясь тѣмъ, что никто не обращалъ на нихъ никакого вниманія, стащили и спрятали завѣтное сокровище, копеечныя краски, и съ этой добычей благополучно вернулись домой.

Разумѣется, появленіе въ домѣ запретнаго плода не долго оставалось тайной. Было наряжено слѣдствіе: юные художники, призванные на судъ, чистосер-

дечно сознались въ своемъ преступленіи и были приговорены къ самоперсональному возвращенію похищеннаго имущества владѣльцу. Съ какимъ трепетомъ въ сердцѣ ѣхали въ городъ малолѣтніе преступники представить не трудно, но неожиданнымъ для всѣхъ, не исключая и самой матери, былъ поступокъ купца, дегтемъ и бакалеей сколачивавшаго свое состояніе. Онъ не только подарилъ дѣтямъ злополучныя краски, но наградилъ еще карандашами и бумагой и отпустилъ съ миромъ домой.

Съ этого дня краски перестали быть запретнымъ плодомъ въ дворянскомъ гнѣздѣ и юные художники, уже не таясь отъ родительскаго ока, принялись съ новымъ рвеніемъ за рисованіе, не оставили его и въ горномъ институтѣ, гдѣ товарищи и учителя давали обильный и благодарный матеріалъ для каррикатурныхъ упражненій. Въ горномъ корпусѣ братья Свѣдомскіе жили не долго. Въ это время умеръ отецъ, мать вскорѣ вышла вторично замужъ и по настоянію отчима, убѣжденнаго западника, дѣти были отвезены въ Мюнхенъ, гдѣ и началось ихъ правильное художественное развитіе. Первое знакомство съ Мюнхенской пинакотекой, посѣщеніе первыхъ выставокъ, наконецъ та художественная атмосфера, которая и по сей день царитъ въ этомъ городѣ не могли не оставить сильнаго впечатлѣнія въ юныхъ сердцахъ, еще въ глуши пермской губерніи, въ старомъ помѣщичьемъ домѣ, горѣвшихъ любовью къ искусству. Братья отдались искусству и, полные надеждъ, поступили въ Дюссельдорфскую Академію, славившуюся въ то время своими преподавателями.

Въ Академіи оба брата поработали впрочемъ недолго, и перешли въ мастерскую Мункачи, гремѣвшаго въ то время въ художественномъ мірѣ. Мункачи вскорѣ замѣтилъ и оцѣнилъ новыхъ своихъ учениковъ, съ большой энергіей и азартомъ принявшихся за работу. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ пребыванія въ его мастерской, братья Свѣдомскіе переѣхали въ Кассель.

Началу самостоятельнаго художественнаго творчества предшествовало путешествіе по главнѣйшимъ художественнымъ центрамъ Европы.

Братья Свѣдомскіе не оцѣнили Парижа съ его житейской и художественной суетой, ихъ тянуло въ Италію, въ Римъ: попавъ туда въ качествѣ туристовъ лишь на короткое время, оба брата остались тамъ на всю жизнь, лишь на лѣто наѣзжая въ Россію, въ свое пермское имѣніе.

Молодые, бодрые, искренне увлеченные искусствомъ, хорошіе товарищи, братья Свѣдомскіе очень скоро освоились съ римской жизнью и передружились съ многими жившими въ то время русскими и иностранными художниками. Какъ мастерская на Via Margutta, такъ и квартиры ихъ были открыты для всѣхъ любителей искусства и многіе бездомные соотечественники находили у Павла Александровича пріютъ и деликатную помощь въ трудную минуту жизни.

Первое время работали и выставляли оба брата, но вскорѣ старшій Александръ отсталъ отъ искусства, имя Павла Свѣдомскаго чаще встрѣчалось на европейскихъ и русскихъ выставкахъ и занимаетъ видное мѣсто въ рядахъ представителей реальной школы. Можно любить или не любить это направленіе въ искусствѣ, но нельзя отрицать, что Павелъ Александровичъ Свѣдомскій былъ однимъ изъ его талантливыхъ представителей.

Классическая обстановка жизни въ вѣчномъ городѣ, знакомство съ его исторіей и стариной не могли не отразиться на характерѣ творчества художника и выборѣ сюжетовъ для картинъ, но живой и впечатлительный по природѣ Павелъ Свѣдомскій не могъ, какъ нѣкоторые другіе художники, спеціализироваться на одной какой нибудь темѣ. Его художественное чутье искало впечатлѣній не въ одномъ *только* древнемъ мірѣ и рядомъ съ картинами изъ античной жизни, каковы: „Медузы“(въ галлерѣе Третьяковыхъ), „Юлія въ ссылкѣ“ (у наслѣд. И. Н. Терещенко), „Оргія“ (у В. Кн. Константина Константиновича), „Казнь цвѣтами“, „У водъ Босфора“, „Сократъ у дверей своего дома“, „Старый котъ“. (см. стр.) „Amore“ и другими мы видимъ картины на историческія, религіозныя и бытовыя темы.

Крупнѣйшая по размѣрамъ и лучшая какъ по замыслу, такъ и по исполненію историческая картина Свѣдомскаго „Санкюлоты“, („Les Jaques“) долгое время, въ силу цензурныхъ условій, оставалась неизвѣстной русской публикѣ и только въ концѣ 90-хъ годовъ впервые появилась на выставкѣ въ Москвѣ. (См. стр. 409).

Толпа озвѣрѣвшихъ крестьянъ съ вилами, косами, навязаными на палки, какъ штыки, впереди растрепанныя, экзальтированныя женщины, движутся по большой дорогѣ, устремляясь куда-то, гдѣ бьютъ и калѣчатъ ненавистную имъ ари-

стократію. На вилахъ въ рукахъ одной изъ старухъ нанизано человѣческое сердце и видно по возбужденнымъ лицамъ, неистовымъ жестамъ, что всѣ они уже участвовали въ какомъ-то страшномъ, жестокомъ дѣлѣ. Небо покрытое тучами, зловѣщее и мрачное, дополняетъ впечатлѣніе ужаса, а въ сторонѣ отъ дороги разбитая карета и нарядная, красивая женщина лежитъ въ грязи, убитая должно быть такой же озвѣрѣвшей толпой. Ее убили давно—рука, сломанная и вдавленная колесами въ колеѣ грязной дороги, говоритъ о томъ, что кто-то, уже послѣ убійства, проѣзжалъ мимо и не замѣтилъ, или не хотѣлъ видѣть лежащаго тѣла.

Контрастъ отмѣченъ осторожной рукой; нѣтъ страшныхъ ранъ, потоковъ крови и въ то же время весь ужасъ великой расправы встаетъ передъ глазами зрителя.

„Ah, c'est violant!..“ воскликнулъ президентъ Карно, увидавъ эту картину въ salon d'honneur на всемірной парижской выставкѣ.

Другая картина на тему изъ той же эпохи „У дверей тюрьмы“ построена опять-таки на контрастѣ:—съ одной стороны нарядная, красивая женщина, умоляющая пустить ее и прижавшагося къ ногамъ ребенка къ близкому человѣку, а съ другой — безъучастныя, неумолимыя лица солдатъ, охраняющихъ входъ въ тюрьму. Изысканная красота движенія женщины, театрально закинувшей руки, портятъ все дѣло и расхолаживаютъ зрителя. Картина находится въ Америкѣ.

Отечественная исторія дала сравнительно небогатый матеріалъ художнику, можно упомянуть „Пожаръ Москвы“, написанный въ раннюю пору. Послѣднее время Павелъ Александровичъ увлекаяся періодомъ царствованія Петра Великаго, поразившаго его воображеніе контрастомъ между стремленіемъ къ просвѣщенію и внутренней жестокостью характера великаго преобразователя Россіи.

Зимой 1902 года имъ была написана „Княжна Тараканова“ въ тотъ моментъ, когда ее впервые вводятъ въ тюремную келью, будущую ея могилу. Моментъ былъ выбранъ слишкомъ общій для характеристики Таракановой и послѣ типа, созданнаго Флавицкимъ, картина не могла имѣть успѣха.

Послѣдняя картина, начатая незадолго до болѣзни, „Лэди Гамильтонъ“, по словамъ видѣвшихъ ее лицъ, задумана удачнѣе и оставшаяся не конченой, производила впечатлѣніе. Темой взята та минута, когда Лэди Гамильтонъ передъ казнью наряжается въ темницѣ, въ надеждѣ чарами своей красоты смягчить сердце Петра.

Живя постоянно въ Римѣ, братья Свѣдомскіе съумѣли остаться русскими, чему въ значительной степени способствовало ихъ пермское имѣніе, одно время сулившее стать доходнымъ и требовавшее надзора хозяйскаго ока. На лѣто оба брата ежегодно уѣзжали изъ Рима въ Россію и жили до поздней осени въ деревнѣ, гдѣ Павелъ Свѣдомскій не переставалъ работать.

Русскій бытъ слабѣе всего отразила въ его картинахъ—можно указать на прекрасную по тонкости письма и экспрессіи „бѣдную невѣсту“ еще ребенка, уже одѣтую въ бѣлое вѣнчальное платье, убѣжавшую въ свой любимый уголокъ на печкѣ, гдѣ остались старыя и еще дорогія сердцу игрушки. (Въ галлереѣ О. А. Терещенко въ Кіевѣ).

Далѣе на „Юродиваго“, (въ собраніи А. В. Прахова), написаннаго съ натуры и интереснаго по выраженію экзальтированныхъ глазъ и зимнему пейзажу. „Помпеянка съ птицей“ и „Мишура“, позднія и менѣе удачныя произведенія Свѣдомскаго.

Большинство перечисленныхъ работъ хорошо извѣстны петербургской публикѣ по выставкамъ академической и петербургскихъ художниковъ, дѣятельнымъ членомъ которыхъ оставался покойный до послѣднихъ дней своей жизни.

Менѣе другихъ извѣстны работы Свѣдомскаго на религіозныя темы въ Кіевскомъ Владимірскомъ соборѣ, въ Глуховѣ и въ Варшавѣ въ церкви Первой гимназіи.

Обаяніе таланта Васнецова, новизна созданныхъ имъ образовъ, чисто русскій иконографическій характеръ его творчества, а отчасти и незнакомство публики съ задачами церковной росписи сдѣлали свое дѣло и имя Свѣдомскаго остается въ тѣни, или упоминается съ упрекомъ въ западничествѣ и картинности.

Наиболѣе крупныя композиціи Свѣдомскаго въ Владимірскомъ соборѣ, каковы „Голгоѳа“, „Воскрешеніе Лазаря“, „Въѣздъ Господень въ Іерусалимъ“, „Судъ Пилата“, „Тайная вечеря“, „Моленіе о чашѣ“, написаны на темы не догматическія, а *историческія* изъ „земной жизни“ Спасителя. Темы эти въ общей росписи церквей, основная идея ко-

торой есть *изображеніе* тѣла *нашего спасенія*, играютъ роль пояснительныхъ картинъ, помѣщаемыхъ даже и въ такихъ мѣстахъ, къ которымъ молящіеся въ силу необходимости должны поворачиваться спиной. Если отрѣшиться на время отъ впечатлѣнія вдохновенныхъ иконъ Васнецова и посмотрѣть на религіозныя картины Свѣдомскаго, какъ на историческія, то и имъ нельзя отказать ни въ интересѣ ни въ красотѣ.

Большинство изъ нихъ сочинены умно и красиво, а нѣкоторыя, какъ напримѣръ „Воскрешеніе Лазаря", „Голгоѳа" и „Тайная вечеря" интересны въ чисто живописномъ отношеніи по тонамъ и свѣтовымъ эффектамъ. Въ „Воскрешеніи Лазаря" съ ловко переданнымъ контрастомъ двухъ освѣщеній, по экспрессіи интересенъ испуганый фарисей, не вѣрившій въ возможность чуда и отъ неожиданности прижавшійся къ стѣнѣ, и въ особенности одинъ изъ толпящихся на лѣстницѣ жителей, смотрящій на то же чудо съ умиленіемъ вѣрующаго.

Свѣдомскаго не рѣдко упрекали въ невѣріи и это потому только, что онъ въ своихъ церковныхъ работахъ старался быть реальнымъ, не подлаживаясь ни подъ какой стиль или манеру. Въ сущности это надо скорѣе поставить въ заслугу художнику, съумѣвшему сохранить индивидуальность, несмотря на силу вліянія васнецовскихъ работъ.

Мнѣ часто приходилось бывать въ соборѣ въ тѣ дни, когда богомольцы, на которыхъ мы привыкли смотрѣть какъ на темныхъ мужиковъ, — толпами осматривали соборъ. Я видѣлъ, какъ они молились и клали земные поклоны передъ образами Васнецова, и затѣмъ съ какимъ интересомъ осматривали убранство собора, съ особымъ вниманіемъ останавливаясь передъ „Голгоѳой" и „Воскрешеніемъ Лазаря". Въ этой сѣрой толпѣ встрѣчались нерѣдко „богомольцы по призванію", исходившіе чуть не всѣ святыя мѣста и я удивлялся той колоссальной памяти, тому знанію предмета, съ какимъ они объясняли непосвященнымъ всѣ подробности историческихъ картинъ. Мы смотримъ на церковную живопись съ искусственной точки зрѣнія, она намъ кажется не религіозной, если не написана въ привычной глазу манерѣ, не ограничивается однимъ только молитвеннымъ настроеніемъ, а сѣрая толпа богомольцевъ видитъ въ картинѣ событіе и судитъ о немъ по тому, насколько оно *убѣдительно* передано; при этомъ мѣрилами являются ранѣе видѣнныя въ монастыряхъ и соборахъ картины на ту же тему. И если новая картина въ своихъ подробностяхъ не уклоняется отъ существующаго типа, она независимо отъ манеры выполненія производитъ впечатлѣніе на непосредственнаго зрителя. Вотъ почему работы Свѣдомскаго, понятны крестьянину, видящему въ нихъ не манеру, не западничество, а изображеніе земной жизни Спасителя.

„Судъ Пилата" и „Входъ Господень въ Іерусалимъ" интересны по декоративности своей композиціи, но написаны онѣ сухо, движеніе въ нихъ застывшее и это ихъ существенный недостатокъ.

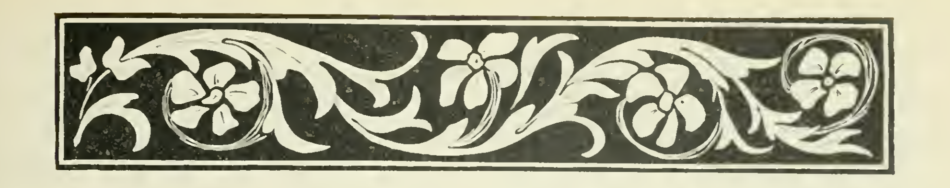
Послѣ Владимірскаго собора Павломъ Александровичемъ Свѣдомскимъ были исполнены работы для Глуховского собора, построеннаго Н. А. и Ѳ. А. Терещенко. Работы эти, по желанію заказчиковъ, представляли пересказъ тѣхъ же темъ, что были исполнены въ Владимірскомъ соборѣ.

Оглядываясь на пройденый путь художника, видишь большую энергію, искреннюю преданность искусству и постоянное исканіе правды, отождествляемой съ реализмомъ, и все же не найденую, несмотря на искренность побужденій. Новыя попытки найти эту правду, новое направленіе въ искусствѣ, было чуждо Павлу Свѣдомскому. Онъ, всю жизнь работавшій и учившійся, не вѣрилъ, чтобы незнаніемъ и неумѣніемъ можно было достичь положительныхъ результатовъ и также не понималъ лучшихъ изъ представителей современнаго искусства какъ не понимали его и они.

Похороненъ Павелъ Александровичъ Свѣдомскій въ Римѣ на живописномъ кладбищѣ Monte Testaccio въ томъ самомъ вѣчномъ городѣ, который онъ такъ любилъ при жизни.

Николай Праховъ.





Description des gravures.

Les planches.

121. Victor Mikhaïlovitch Vasnetzoff, l'iconostase en bronze doré et émaillé et la Sainte Vierge en mosaïque murale dans l'église, érigée par S. E. J. S. Netchaieff-Malzeff près de sa manufacture „Gousse" dans le gouvernement Vladimir.

L'iconostase a obtenu le grand prix à l'exposition universelle de Paris en 1900. Composé par notre grand maître il a été exécuté à Moscou dans les ateliers d'Ovtchinnikoff.

L'exposition rétrospective des oeuvres d'art à St. Pétersbourg en 1904.

Grâce à cette exposition toute une série d'oeuvres d'art remarquables ont fait leur apparition à St.-Pétersbourg, mais, hélas, passagèrement seulement, car elles appartiennent à des collections étrangères, principalement viennoises. Voici quelques-unes d'entre elles.

122. La Madone avec l'Enfant, relief en marbre d'Antonio di Mattes di Domenico Gambarelli, surnommé Rosselino (1427—1478) et

123. La Madone avec l'Enfant, relief en marbre de la main de Mino di Giovanni da Fiesole (1431—1448),

ces oeuvres de deux contemporains et élèves d'un même maître, de Desiderio da Settignano, montrent la puissance qu'avait l'individualité à l'époque de la renaissance. Le second est encore entièrement sous l'influence de la manière des anciens et pieux miniaturistes, le premier s'adonne tout entier à la réalité. Mino da Fiesole ne détache ses figures que peu de leur fond, Rosselino leur donne un relief plastique. Mino da Fiesole entoure son marbre d'un cadre soigneusement élaboré; il lui donne un fond architectural sous forme d'une niche aplatie avec une voûte et il se montre dans son travail bien discipliné, bien modeste, sec et conforme aux traditions; la coquille elle-même est stylisée outre mesure, et la couronne ainsi que l'étoile au-dessus de la tête de la Madone adhèrent complètement à l'ornementation, comme si elles en faisaient partie. C'est dans ce cadre architectural qu'il presse son bas-relief, conçu conformément aux traditions des miniaturistes. Les vêtements montrent le même naturalisme, les formes du corps, le type du visage, les poses, les gestes montrent la même pieuse discipline. La Madone porte le corsage des femmes de la Toscane de l'époque, ses formes sont celles d'une adolescente, tout est bien boutonné et elle est toute recouverte de son voile léger. La Madone penche la tête, comme si le haut du cadre l'empêchait de la relever. Ses traits d'adolescente sont rendus avec sécheresse. Elle tient de ses belles mains l'Enfant Jésus, un petit être potelé qui a beaucoup de peine à garder son équilibre. Tout porte l'empreinte d'une grande timidité, de gêne et du naturalisme des miniatures du XIV au XV siècle.

Le relief de Rosselino tout au contraire est plein d'un réalisme poignant. La Madone est une robuste et énengique jeune

fille avec un beau visage et qui promet de devenir plus tard une personne de haute taille; elle porte le voile traditionnel, mais il disparait en plis énergiques sous son manteau. L'enfant est d'un tempérament tout aussi énergique et robuste; il s'est relevé sur son coussin pour enlacer de ses mains le cou de sa Mère et tous les deux gardent pour un moment cette attitude, sous l'influence d'une même idée qui leur est venue. Le visage de la Madone semble trahir une attente tragique. Derrière elle est le ciel couvert de légers nuages, et des deux côtés du groupe se tiennent deux séraphins aux traits un peu trop humains.

124. **Ecole des dei Robbia**. Portrait en bas-relief d'un jeune homme dans un cadre de fruits et de fleurs. Terre cuite peinte de Florence du XV s. De la collection du prince Lichtenstein à Vienne.

Nos lecteurs se rappellent certainement les deux ouvrages de la même école, reproduits dans les №№ 6, 7 et 8 (planches 76 et 77). C'était une Madone rêveuse qui tenait sur ses genoux le Christ faisant le geste de la bénédiction,—oeuvre de Luca della Robbia,—et une statuette réaliste de son neveu Andrea, représentant un enfant qui joue avec un écureuil. L'oeuvre que nous reproduisons est attribuée à un élève de cette école, mais c'est un élève digne de ses maîtres. C'est une charmante tête d'adolescent, entourée de boucles, et qui commence à devenir sérieux; le magnifique cadre est séparé du fond par une frise plus étroite formée d'oves. Tout est calculé de manière à produire au centre un agréable effet de lumière; les cheveux, le visage et le cou ont un ton de lait; le fond est bleu clair, les yeux, les cils et les sourcils sont légèrement noirs; la frise architecturale est blanche. Ces couleurs sont entourées de la gamme des couleurs sombres mais delicates du cadre de fleurs et de fruits.

125. **Aiguière en bronze,** „aquamanile“, ouvrage norvégien du XII s., de la collection du comte Hans Wilczek à Vienne.

On désigne du nom d'aquamanile les aiquières pour verser de l'eau sur les mains; il en existe plusieurs types en Europe. Cette oeuvre d'un maître norvégien nous conte l'exploit de Samson. L'anse figure Samson, le vase—le lion; Samson est donc de dimensions moindres. Il est figuré sous forme d'un beau et jeune page aux longues boucles blondes bien peignées, ce n'est pas un athlète, car le secret de sa force réside dans ses cheveux bouclés. Ses habits sont ceux d'un jeune élégant du temps. Il est drôlement assis sur le dos de l'énorme lion, dans la gueule duquel il plonge un regard d'une naïve simplicité.

126. **Lombardo,** buste d'un condottieri; bronze italien du XVI s. De la collection du prince Lichtenstein à Vienne.

Un vieillard austère au front élevé et ridé, au nez aquilin, à la bouche sévère, jette de ses petits yeux perçants un regard méditatif. Il porte le paludamentum, le manteau classique du guerrier. Le buste est posé sur un piédestal élégant dans le style de Sansovino. On attribue généralement ce buste à Lombardo. Parmi les nombreux sculpteurs qui ont porté le nom de Lombardo il y eut deux élèves de Sansovino,—Girolamo da Ferrara et Tomaso da Lugano.

126. **Jacopo Sansovino** (Jacopo Tatti). Copie en bronze, légèrement modifiée, d'après son célèbre Bacchus des Offices à Florence. De la collection du prince Biéloselsky-Biélozerky.

127. **Buste d'un empereur romain**.Bronze italien du XVI s. De la collection de l'antiquaire Klausner, à Berlin.

Empereur barbu au regard doux et ouvert, couvert d'un diadème et d'une couronne de lauriers. Après Trajan l'empereur Constantin le Grand († 337) fut le premier qu'on figurait de nouveau sans barbe; tous ses successeurs, sauf Julien l'Apostat, suivirent cet exemple. Constantin le Grand fut en même temps le premier à porter le diadème. L'empereur que notre buste figure doit donc être cherché parmi les successeurs de Constantin à cause du diadème, et comme il portait la barbe, ce devait être Julien l'Apostat, le neveu de Constantin, acclamé en 360 et mort de blessures en 363, à l'âge de 32 ans. Sur les monnaies on commençait par le figurer sans barbe, mais il porta le diadème et quelques fois—la couronne de lauriers et la barbe depuis qu'il fut proclamé „Auguste“, en imitation de son modèle, l'empereur-philosophe Marc Aurèle. Toutes les marques extérieures du buste concordent avec notre supposition et les traits du visage ont une certaine ressemblance avec le buste du Julien du Louvre. L'apparition d'un pareil buste d'Apostat restitué d'après les documents antiques, serait caractéristique pour l'époque de la renaissance du paganisme au XV et XVI siècle.

127. **Statue en bronze de Neptune**. Oeuvre italienne du XVI s., de la collec-

tion d'Eugène Miller von Aichholz à Vienne. Intéressant comme exemple de la fonte en bronze au XVI siècle. C'est une étude consciencieuse, mais peu habile d'un corps nu masculin. L'auteur était un théoricien des proportions, mais sa solution du problème est manquée.

Hauteur . . . 0,705.

128. Tilmann Riemenschneider (1460—1531). Statue d'évêque en bois; de la collection du comte Hans Wilczek à Vienne.

Cette statue si pleine de caractère est attribuée à T. Riemenschneider à cause de son importance. Né au Harz, T. Riemenschneider élut domicile à Wurzbourg et y fut même bourgmestre en 1520, mais on le chassa du conseil municipal parcequ'il était un adhérent de la réformation. Son monument de l'empereur Henri II et de Kunigonde à Bamberg est son oeuvre la plus célèbre, et parmi ses statues en bois sa Madone à Volkacht est considérée comme tenant le premier rang.

Sa statue d'évêque est coloriée et les tons sont devenus très délicats avec le temps. Seul un gant rouge se détache de ce fond harmonieux.

129. Battant en bois peint, orné d'un écusson, travail italien du XVI s, collection du prince J. Lichtenstein à Vienne.

130. M. Kozlowsky sculpteur russe du XVIII s. Polycrate, tyran de Samos, crucifié par les perses. Statue en bronze de la collection de M-me E. W. Vsévologesky.

La base porte l'inscription: Michel Kozlowsky 1770.

Le thême que notre célèbre sculpteur a traité est l'instabilité de la fortune. Polycrate, tyran de Samos de 535 à 522 avant notre ère, s'était emparé du pouvoir grâce à ses talents, à son énergie, aux moyens peu scrupuleux qu'il employait. Il s'appuyait sur le peuple auquel les nombreuses constructions qu'il entreprenait donnaient du travail et le pain dont il avait besoin. Sa flotte se composait de cent navires de guerre, et la fortune aidant il se rendit maître d'une île après l'autre, de villes comme Milet, de Lesbos. L'Egypte et la Perse comptent avec lui et, arrivé à l'apogée de sa puissanse, il entoure son trône d'artistes et de poètes célèbres. Seul le sage Amasis, roi d'Egypte, ne croît pas à la stabilité d'une telle fortune. Et vraiment le satrape perse Oroétès ayant attiré le tyran en Magnésie sous de fallacieux prétextes, s'empare de sa personne et le fait mettre en croix.

131. Bacchus enfant. Bronze italien du XV au XVI s. De la collection du prince Biéloselsky-Biélozersky.

Le dieu de la vie éternelle est représenté dans l'âge de la première adolescence. Il se tient debout, le pied droit gauchement relevé; il s'appuie sur un thyrse qu'il tenait de sa main gauche, tandis que la droite, qui est abaissée, tenait probablement un canthare.

Le petit Bacchus a un sourire désagréable; la bouche entr'ouverte laisse voir les dents, et la face bouffie ainsi que son regard montrent qu'il est pris de vin. L'artiste n'avait évidemment pas en vue de le rendre beau, il tâchait seulement de lui donner du caractère et il n'a pa su garder la juste mesure. Les formes du corps également gonflées et ne laissant apercevoir ni les os ni les muscles montrent bien que cette statuette n'est pas l'oeuvre d'un grec, mais certains détails prouvent que l'artiste italien doit avoir eu devant ses yeux un original antique, ce qui apparaît avec évidence lorsqu'on compare notre Bacchus à la statuette de bronze antique trouvée parmi les décombres de l'ancien Vertillum, actuellement Vertault. C'est le même thème, presque la même statuette, mais le Bacchus dè Vertault est composé avec une pleine connaissance hellénique de la nature et ce n'est plus le *caractéristique* mais le *beau* qui a servi de norme à l'élabora tion de cette belle statuette du Dieu de la mort et de la résurrection, du Dieu du mouvement éternel de la vie.

La statuette de la collection du prince Biéloselsky-Biélozersky est donc une copie italienne, exécutée à l'époque de la. renaissance, du XV au XVI s., à en juger d'après le caractère du travail. Cette statuette ne s'est pas conservée intacte, la main gauche et le pied gauche sont cassés. Entre les omoplates il y a un trou carré dont le but est inconnu.

La patine est noire.

La hauteur de la statuette de Bacchus est de—0,485 m.

132. Portrait de l'Empereur Pierre I, donné par lui à Michel Iljitch Miloradovitch en 1715, et portrait de M. I. Miloradovitch; font partie du trésor de famille de sénateur comte G. A. Miloradovitch.

Michel Iljitch Miloradovitch, né en Herzégovine. fut invité à passer au service de l'emprereur par Golovkine en 1711. Il pénétra au Monténégro pour y porter une proclamation du czar aux monténégrins, datée de Moscou le 3 mars 1711,

les invitant à secouer le joug des musulmans.

L'insuccès de la campagne du Pruth eut des conséquences funestes pour le Monténégro. Le sérasquier que le Sultan y envoya l'année suivante fut défait· mais le célèbre vizir Coupril-Pacha dévasta la contrée en 1714.

Le prince Daniel de Monténégro vint lui-même en Russie en 1715 et y obtint des secours. Le service que les Monténégrins avaient rendu au czar était très important car ils avaient immobilisé les meilleures forces des turcs. Miloradovitch fut généreusement récompensé.

P. A. Sviédomsky.

Nécrologie.

Paul Alexandrovitch Sviédomsky, mort à Davos le 27 août, est né le 4 juin 1849 à St. Pétersbourg et passa son enfance dans la propriété de sa famille dans le gouvernement de Perm avec son frère Alexandre. Leur mère, une femme pratique, voulait en faire des ingénieurs et elle considérait l'engouement que ses fils avaient pour le dessin comme un enfantillage; ce ne fut que par pur hasard qu'ils purent se procurer des couleurs. Depuis ce moment les jeunes artistes se vouèrent avec une nouvelle ardeur à leur occupation qu'ils ne délaissèrent même point au. corps des mines. A la mort de leur père, leur mère se remaria et leur beau-père, un admirateur de l'occident, les envoya à Munich. Ils décidèrent d'entrer à l'académie de Dusseldorff, mais bientôt ils devinrent les élèves de Munkaczy, et quelques années plus tard ils se rendirent à Cassel. Ils entreprirent ensuite un voyage pour visiter les principaux centres artistiques de l'Europe. Paris ne fut pas apprécié par eux, tandis que Rome les attira immédiatement et ils s'y fixèrent pour toujours.

Le milieu classique dans lequel il se trouvait eut certes une influence sur le choix de plussieurs de ses sujets; mais il traita aussi des thèmes historiques, religieux et le genre pur.

Le plus important de ses tableaux historiques, „Les jaques", resta longtemps inconnu en Russie et n'apparut qu'en 1890 à Moscou. Une foule de paysans furieux, armés de fourches et de faux, précédés de femmes exaltées aux cheveux flottants, se précipitent sur la grande route à la recherche des aristocrates pour les exterminer. Une vieille tient, accroché à sa fourche, un coeur humain, et près de la route on voit un carosse brisé et une femme, belle et élégante, tués, et déjà les roues d'un char out passé sur son bras. „Ah, c'est violent!..." s'écria le président Carnot en voyant ce tableau au salon d'honneur à l'exposition universelle de Paris.

L'histoire nationale russe ne fournit qne peu de thèmes à Sviédomsky. „L'incendie de Moscou" appartient à la première époque de son activité. Les derniers temps le règne de Pierre le grand l'intéressa vivement.

Sa „Princesse Tarakanoff" franchissant le seuil de la prison n'eut que peu de succès en raison du type créé précédemment par Flavitzky.

Son dernier tableau, Lady Hamilton, est resté inachevé, mais produit de l'impression. Le genre est ce qu'il cultiva le moins, mais sa „Fiancée pauvre" se distingue par son fini et par son expression. „Le Simple", est fait d'après nature et l'expression d'exaltation dans les yeux est très intéressante.

Les tableaux religieux de Sviédomsky sont très peu connus. Ses compositions religieuses dans la cathédrale de St. Vladimir à Kiev sont les plus importantes. Ces tableaux ne sont pas des images saintes, des „icones". proprement dites, mais des compositions historiques. Pour apprécier les compositions de Sviédomsky à la cathédrale de St. Vladimir il faut se détacher pour un moment des oeuvres pleines d'inspiration de Vasnetzow.

Les tableaux de Sviédomsky comme „Golgotha", „la Résurrection de Lazare", „l'Entrée du Seigneur à Jérusalem", „le jugement de Pilate", „la Sainte Cène". „le Christ au jardin des Oliviers". — sont d'une belle composition bien comprise. „La Résurrection de Lazare", „Golgotha" et la „Sainte Cène" sont encore intéressants par leurs tons et leurs effets de lumière. Ainsi dans la „Résurrection de Lazare il y a un contraste saisissant entre la lumière d'une lampe posée sur le sol et la lumière du jour qui entre par l'ouverture de la caverne. Très interessante est l'expression du pharisien qui n'avait pas cru au miracle et qui est tout effrayé, et celle d'un des hommes de la foule qui voit avec un sourire de satisfaction que

sa foi n'a pas été démentie. Le „Golgotha" et la „Résurrection de Lazare" produisent une vive impression sur la foule qui les contemple dans la cathédrale.

Paul Alexandrowitch Sviédomsky exécuta plus tard pour l'église des frères Térestchenko, à Gloukhof, les même sujets que pour la cathédrale de Kiev.

L'artiste a manifesté dans sa carrière une grande énergie, un grand amour de l'art et il était toujours à la poursuite de la vérité, mais il resta étranger aux tendances et aux essais qui se sont manifestés dernièrement dans l'art.

Il repose maintenant au cimetière du Monte Testaccio dans cette ville éternelle qu'il a tant aimée.

Nicolas Prachoff





ГРЕЧЕСКАЯ БРОНЗОВАЯ СТАТУЭТКА ЮНАГО ВАКХА. НАЙДЕННАЯ ВЪ МѢСТѢ ДРЕВНЯГО VERTILLUM БЛИЗЪ ШАТИЛЬОНЪ-СЮР-СЕЙНЪ.

BACCHUS-ENFANT. STATUETTE GRECQUE EN BRONZE. TROUVÉE À VERTAULT PRÈS DE CHÂTILLON-SUR-SEINE.

[illegible] ОСТРОУХОВА ВЪ МОСКВѢ.
COLLECTION DE [illegible] S. OSTROOUKHOFF À MOSCOU.



ЛЕДА СЪ ЛЕБЕДЕМЪ. ГРЕЧЕСКАЯ ТЕРРАКОТА.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА ПРЕДМЕТОВЪ ИСКУССТВА ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ. 1904.
L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES OEUVRES DES BEAUX-ARTS À ST-PÉTERSBOURG. 1904.



[illegible] ОПРАВЛЕННАЯ ВЪ ЗОЛОТО. „ПАКЕТНАЯ" ТАБАКЕРКА, ОПРАВЛЕННАЯ ВЪ СЕРЕБРО ИМПЕРАТОРСКАГО [illegible] Ъ ПОРТРЕТОМЪ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА III. ИЗЪ СОБРАНІЯ ГР. Е. В. ШУВАЛОВОЙ.

[illegible] OR ET ARGENT DE LA MANUFACTURE IMPÉRIALE DE PORCELAINE À ST.-PÉTERSBOURG. [illegible] ET DE ÉMAILLE, ORNÉE DE MINIATURE, REPRÉSENTANT L'EMPEREUR PIERRE III.



П. А. СВѢДОМСКІЙ ВЪ СВОЕЙ РИМСКОЙ МАСТЕРСКОЙ. СЪ ФОТОГРАФІИ Н. ПРАХОВА.

РУССКІЙ МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III.
MUSÉE RUSSE DE L'EMPEREUR ALEXANDRE III.



ГЕНРИХЪ СЕМИРАДСКІЙ. ХРИСТОСЪ У МАРѲЫ И МАРІИ.
HENRI SIEMIRADSKY. NOTRE SEIGNEUR CHEZ LES SOEURS DE LAZARE, MARTHE ET MARIE.

К Ъ ПОМИНКАМЪ П. А. СВѢДОМСКАГО.



П. А. СВѢДОМСКІЙ. „Старый котъ".
P. A. SVIEDOMSKY. „Le vieux galant".



П. А. СВѢДОМСКІЙ. «Les Jaques», сцена изъ великой французской революціи; картина, бывшая на всемірной выставкѣ въ Парижѣ.
P. A. SVIEDOMSKY. «Les Jaques», episode de la grande revolution française.

ИЗЪ СОБРАНІЯ ШВАРЦА.

COLLECTION DE M-R SCHWARZ.





Я. Ф. ЯНЕНКО, портреты двухъ мальчиковъ, (Р. А. и Н. А. Томиловыхъ) рисованные карандашомъ.
J. F. JANENKO, portraits de deux garçons au crayon.



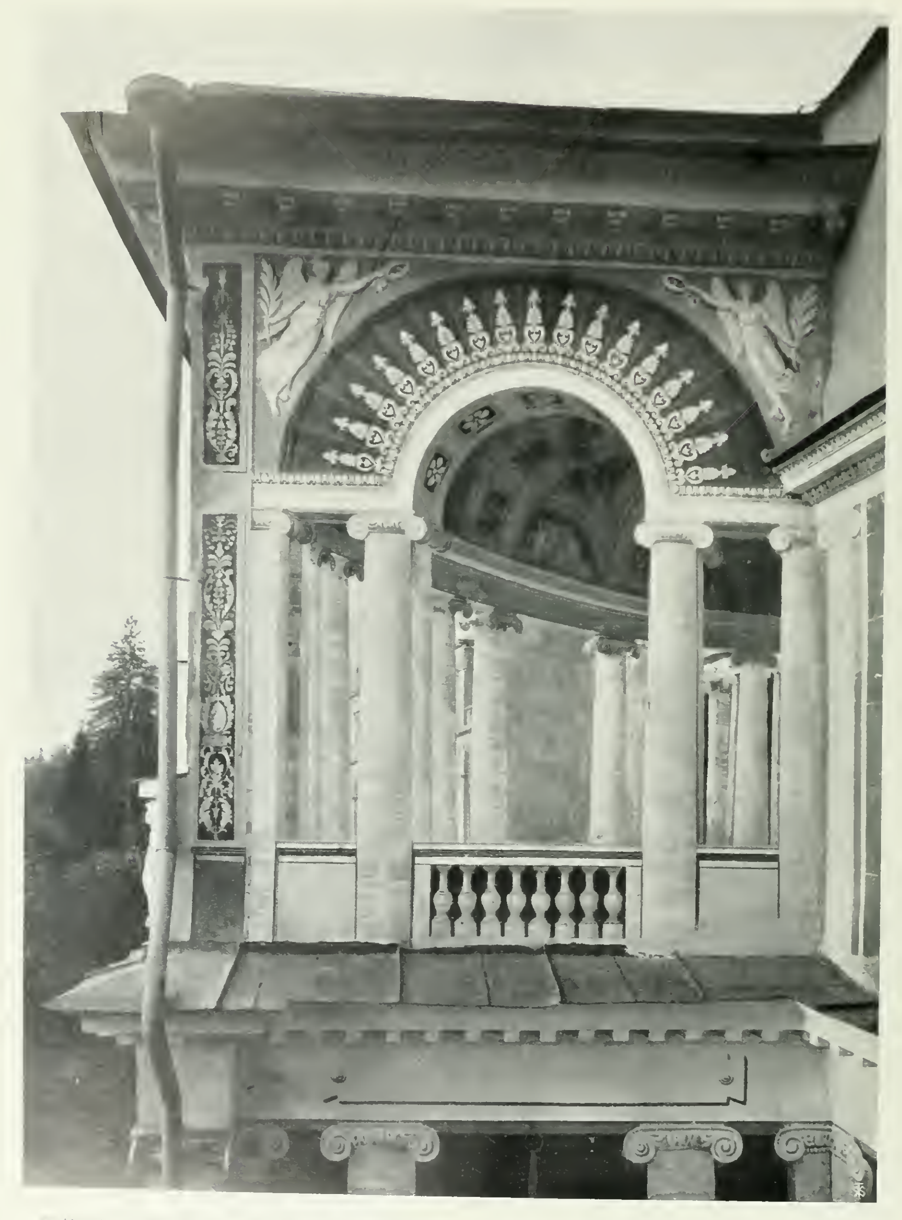
ОТОРОЧКА, шитая шелкомъ по канвѣ, оконныхъ занавѣсовъ въ кабинетѣ В. Кн. Павла Петровича.

BORDURE en broderie de soie des rideaux dans le cabinet du Grand Duc Paul Petrovitch.



ЭКРАНЪ, шитый шелкомъ, въ рамѣ изъ краснаго дерева, украшенной золоченой бронзой.

ECRAN en broderie de soie, cadre en bois d'acajou, orné de bronze doré.



ГОНЗАГО. ФРЕСКА НА НАРУЖНОЙ СТѢНѢ БИБЛІОТЕКИ В. КНЯГИНИ МАРІИ ѲЕОДОРОВНЫ, XIX В.
GONZAGO. PEINTURE MURALE AL FRESCO SUR LA PAROI EXTÉRIEURE DE LA BIBLIOTHEQUE DU PALAIS, XIX S.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ОПИСАНІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ СОКРОВИЩЪ ЦАРСКАГО СЕЛА.



(Продолженіе).




Императорскій
Большой
Царскосельскій
Дворецъ.
Художественныя Сокровища
Россіи.
Les Trésors d'Art en Russie.
1904



Императорскій Большой Царскосельскій дворецъ.

(Окончаніе).

Глава III.

Императоръ Павелъ I терпѣть не могъ Царскаго Села. Во все свое царствованіе онъ едва ли не одинъ только разъ жилъ здѣсь въ любимомъ дворцѣ его матери,—это съ 17 по 31 іюля 1800 года, и то, должно прибавить, довольно неудачно.

Съ государемъ случилось здѣсь непріятное происшествіе.

Княгиня Гагарина находилась въ числѣ приближенныхъ лицъ, слѣдовавшихъ за дворомъ, и ей отведена была квартира въ самомъ дворцѣ. Императоръ заходилъ къ ней, по обыкновенію, весьма часто и не переставалъ твердить ей о своей любви. Однажды княгиня рѣшилась бѣжать въ Петербургъ. Не безъ препятствій, однако, удалось ей это исполнить. Придворная челядь, всегда чуткая къ своимъ выгодамъ и, вѣроятно, уже понимавшая желанія государя не отпускать княгиню отъ себя, отказала ей въ придворной каретѣ. Тогда Анна Петровна рѣшилась уйти изъ дворца пѣшкомъ, чтобы отыскать какой-нибудь частный экипажъ. Эта рѣшимость заставила прислугу оду-

маться, и, едва княгиня вышла изъ дворца, какъ подана была придворная карета, въ которой она и уѣхала въ Петербургъ. Братъ же ея князь Лопухинъ пожелалъ слѣдовать за нею, но не могъ ѣхать безъ разрѣшенія государя. Явился къ Павлу, но тотъ былъ не въ духѣ и закричалъ: „Болванъ! на что тебѣ?" Когда князь объяснилъ государю о причинѣ своего намѣренія, то Павелъ очень встревожился и, отвѣчая на собственную свою мысль, сказалъ: „Tout cela, ce sont des exagerations", отпустилъ Лопухина и тутъ же рѣшилъ, что самъ повидается съ княгиней Гагариной [116]).

17-го іюля 1800 года, во вторникъ, въ 10 ч. утра, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ, „его величество, прибывъ изъ Петергофа въ Село Царское, изволилъ у послѣдней онаго верстѣ вытти изъ коляски и шествовать верхами съ ихъ высочествами великими князьями предъ баталіономъ государя наслѣдника, который потомъ приведя предъ дворецъ, изволилъ, за отдѣленіемъ въ здѣшній караулъ, распустить прочихъ всѣхъ по квартирамъ и, послѣ учиненія въ присутствіи своемъ развода, проходилъ чрезъ большой средній подъѣздъ и парадные покои во внутренніе свои апартаменты, а ихъ высочества въ свои дома".

Вскорѣ изъ Петергофа же прибыла супруга в. кн. Константина Павловича в. княгиня Анна Θеодоровна. — Государь обѣдалъ съ графами Строгановымъ, Кутайсовымъ и Кушелевымъ и съ Нарышкинымъ—на колоннадѣ, „предъ вторымъ отъ нижняго садика окошкомъ". Вечеромъ Павелъ гулялъ въ саду. Около 9 ч. вечера онъ съ великими князьями Александромъ и Константиномъ Павловичами и в. кн. Анной Θеодоровной „проводитъ малое время въ разговорахъ въ китайской комнатѣ". Ужинъ состоялся въ ліонской комнатѣ.



ЕЖДУ тѣмъ, съ 17 по 19 іюля государыня императрица Марія Θеодоровна съ великими— княгинею Елисаветой Алексѣевной, княжнами — Маріей Павловной, Екатериной Павловной и Маріей Александровной и князьями Николаемъ Павловичемъ и Михаиломъ Павловичемъ оставались въ Петергофѣ; въ Царское Село прибыли утромъ 19-го.

Въ Царскомъ Селѣ каждый день происходятъ воинные ученіе и разводы, на которыхъ обычно присутствуетъ государь или великій князь Константинъ Павловичъ.

22-го іюля праздновалось тезоименитство великихъ княжонъ Маріи Павловны и Маріи Александровны. Въ началѣ 9-го ч. утра на плацѣ предъ дворцомъ, въ присутствіи государя и великихъ князей Александра и Константина Павловичей, освящены были новые штандарты для трехъ кавалергардскихъ эскадроновъ. Въ 11-мъ часу придворная свита собралась въ арабесковой и старой столовой комнатахъ, гвардейскіе же офицеры въ большой свѣтлой галлереѣ, при чемъ дамы были въ русскомъ платьѣ, а кавалеры въ праздничныхъ кафтанахъ. Въ 11 ч. государь, императрица Марія Θеодоровна, вел. князья, княгини и княжны, въ сопровожденіи свиты, отправились „на хоры придворной церкви къ литургіи". Послѣ молебна св. Маріи Магдалинѣ высочайшія особы прошли въ свои „внутренніе покои". Обѣдъ состоялся въ большой галлереѣ на 40 кувертовъ. — „Столъ сервированъ" былъ „въ двѣ перемѣны арабесковымъ фарфоромъ и обыкновенною золоченою посудою, и хрустальная посуда употреблена во весь столъ англійская граненая. Стулья къ столу употреблены зеленые, бархатные, обшитые по краямъ бортовъ золотымъ широкимъ гасомъ для ихъ императорскихъ величествъ въ три ряда, а для ихъ высочествъ государя наслѣдника и супруги его великой княгини,—въ два ряда, государя цесаревича великаго князя Константина Павловича и супруги его великой княгини, какъ равно и двумъ великимъ княжнамъ—въ одинъ рядъ; для прочихъ же всѣхъ стулья употреблены краснаго дерева съ штофными разнаго цвѣта подушками"... Ужинали въ ліонской комнатѣ. „Кавалерскій" же столъ обычно происходилъ въ бывшей столовой великаго князя Константина Павловича.

Въ виду опасной болѣзни великой княжны Маріи Александровны (ей былъ 2-й годъ), императрица Марія Θеодоровна впродолженіе нѣсколькихъ дней то и дѣло посѣщаетъ дворецъ в. кн. Александра Павловича и иногда ночуетъ здѣсь. 27 іюля въ 4 ч. утра в. княж.

[116]) Императоръ Павелъ Первый. Историко-біографическій очеркъ Н. К. Шильдера. С.-Петербургъ, 1901 г. Стр. 586 Приложенія.

Марія Александровна скончалась. Въ 7-ч. вечера на слѣдующій день гробъ съ тѣломъ в. княжны былъ отправленъ въ каретѣ въ Свято-Троицкій Александро-Невскій монастырь.

29-го іюля въ Царскомъ Селѣ (въ воскресенье) праздновался день рожденія великой княгини, эрцъ-герцогини Австрійской Александры Павловны. Павелъ I утромъ произвелъ обычный „разводъ" на плацѣ предъ дворцомъ. Въ церкви онъ былъ въ мундирѣ и черномъ камзолѣ, „воинскій же генералитетъ, а также и штабъ и оберъ-офицеры въ парадныхъ мундирахъ, а гвардія вся въ бѣлыхъ штиблетахъ". Обѣденный и вечерній столы были въ „китайской картинной" комнатѣ.

31-го іюля въ 20 минутъ 8-го ч. утра государь, имп. Марія Ѳеодоровна и прочія высочайшія особы уѣхали изъ Царскаго Села въ Петербургъ на погребеніе великой княжны Маріи Александровны. Сюда же отправилась и свита; при этомъ дамы были одѣты „въ шелковомъ черномъ русскомъ платьѣ, а кавалеры—въ суконномъ черномъ".

До 1820 года въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ произошло мало перемѣнъ [117]).

Въ маѣ 1820-го года во дворцѣ случился пожаръ, который повредилъ церковь и двѣнадцать прилегающихъ къ ней дворцовыхъ комнатъ.

Императоръ Александръ Павловичъ былъ чрезвычайно огорченъ этимъ и сказалъ, что „до сихъ поръ онъ былъ такъ избалованъ счастіемъ, что съ сего времени страшится противнаго себѣ".

„На сей случай, говоритъ Л. Н. Энгельгардтъ, Л. Нарышкинъ сказалъ, что дворецъ Царскосельскій сгорѣлъ отъ того, „Que la cour n'a pas de pompe,"—ибо тамъ не было пожарныхъ инструментовъ [118]).

Послѣ пожара дѣятельно принялись за поправку дворца [119]).



Въ донесеніи архитектора Стасова отъ 16 сентября 1820 года князю Волконскому о производствѣ художественныхъ работъ во дворцѣ, между прочимъ, читаемъ: „живопись на холстѣ изъ масла производятъ художники,—Академіи профессоръ Шебуевъ — плафонъ въ церковь за сорокъ тысячъ рублей въ 18 мѣсяцевъ съ августа, профессоръ Егоровъ 15 образовъ въ иконостасъ и два на хоры за 8.900 рублей въ шесть мѣсяцевъ съ августа, профессоръ Ивановъ три образа въ алтарь за 2.400 руб. въ шесть мѣсяцевъ, профессоръ Тупылевъ вверхъ на стѣны четыре образа

---

[117]) Въ ноябрѣ 1801 года государь императоръ Александръ I пожелалъ узнать, кто строилъ колоннадную галлерею въ Царскомъ Селѣ при Большомъ дворцѣ. Оказалось, что ея строителемъ былъ архитекторъ Камеронъ, но его, высочайше апробованному, плану и подъ его присмотромъ и указаніемъ; при чемъ архитекторъ Гваренги никакого участія въ этой постройкѣ не имѣлъ. Камерону государь повелѣлъ осмотрѣть ветхости въ колоннадной галлереѣ и произвести починку ея, что и обошлось по смѣтѣ названнаго архитектора въ 3570 р. (Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія о.370, № 74). 15-го мая 1805 года Гофъ-Интендантская Контора препроводила въ Царское Село изъ Таврическаго дворца двѣ картины, представляющія Очаковскую баталію, „для поставленія въ Царскосельскомъ дворцѣ по усмотрѣнію Царскосельскаго Правленія, гдѣ способнѣе и удобнѣе". (Тамъ же, о.1386). Въ томъ же году ярославскій купецъ Андрей Пелевинъ производитъ, подъ наблюденіемъ архитектора Неѣлова и „по показанію" штукатурнаго мастера Миклавда, ремонтъ въ Царскосельскомъ дворцѣ, именно — исправлялъ обвалившуюся наружную штукатурку, и также карнизы, пояски, филенги, рустики, крыльца и тумбы обѣлилъ и покрылъ такимъ же колеромъ, какъ и прежде было, починилъ штукатурную работу „вокругъ циркумференціи съ большого дворца и, поворотя отъ Зубовскаго подъѣзда по дорогѣ кругомъ кухонь, до самой церкви, а равно карнизы, колонны и наличники дверей и оконъ въ холодной банѣ и на колоннадѣ штукатурку и колонны (Тамъ же 11.842).

[118]) Записки Льва Николаевича Энгельгардта. 1766—1836 гг. М. 1867 г., стр. 238.

[119]) Передѣлывались комнаты „отъ средняго павиліона до половины государя императора, павиліонъ государя, половины императрицы Маріи Ѳеодоровны, церковь съ соединеннымъ съ нею крыломъ и лицеи съ аркою. 24 мая государь утвердилъ Коммиссію для починки дворца, состоящую подъ предсѣдательствомъ генералъ-маіора Захаржевскаго, изъ членовъ генералъ-маіора Эйхена, д. ст. сов. Энгельгардта, полковника Харламова, подполковника Фролова и архитектора Стасова (Тамъ же, п. 534. № 241, л. 23).—16 сентября Стасовъ доносилъ чрезъ Захаржевскаго начальнику главнаго штаба его императорскаго величества князю Волконскому о работахъ, „произведенныхъ послѣ высочайшаго отсутствія въ сгорѣвшей части дворца". „Кровельная работа окончена съ окраскою до послѣдняго раза, который долженъ быть будущимъ лѣтомъ; поставлены надъ церковію кресты, главы по желѣзнымъ стропиламъ покрыты золоченою мѣдью съ бронзовыми украшеніями; шейки и лантерны подъ ними одѣты желѣзомъ и свинцомъ и оканчиваются поставкою на нихъ изъ свинца ангельскихъ головъ, гирляндъ и прочихъ перемычекъ надъ окнами и дверьми, пробиркою въ стѣнахъ трещинъ, введеніемъ

за 1.200 руб. въ четыре мѣсяца, академикъ Безсоновъ плафонъ въ картинную галлерею за двадцать тысячъ рублей въ 11 мѣсяцевъ съ августа и академикъ Брюлловъ (Павелъ Ивановичъ) „два плафона въ гостинную" (Флора и Зефиръ. и столовую (на половинѣ государя) за десять тысячъ рублей въ октябрѣ сего года" [120]).

Въ алтарѣ церкви плафонъ („Слава Святаго Духа") былъ написанъ въ 1822 г. академикомъ Антонелли за двадцать тысячъ рублей [121]).

На хоры плафонъ (св. Софія и ея дочери Вѣра, Надежда и Любовь) былъ

новыхъ стѣнъ, сдѣланіемъ вновь лѣстницъ (двѣ по сторонамъ церкви отъ земли подъ кровлю, одна изъ нижнихъ сѣней въ первый этажъ, двѣ отъ третьяго этажа подъ кровлю; двѣ такія же въ лицеѣ и двѣ чугунныя оканчиваются во дворцѣ), укрѣпленіемъ подъ аркою, соединяющею дворецъ съ лицеемъ, фундаментовъ въ землѣ, пробиркою во всѣхъ сводахъ и стѣнахъ ея и сводахъ подъ церковію трещинъ, съ желѣзными всего укрѣпленіями; надъ всѣми лѣстницами сдѣланы своды, полы въ сѣняхъ и коридорѣ вмѣсто дерева настланы плитою. Штукатурная работа по всѣмъ этажамъ дворца окончена, исключая сырыхъ мѣстъ и тѣхъ, которыя отдѣлываются послѣ столярной работы. наружность тоже окончена и окрашивается; Работы печная, столярная, лѣпная (по наружности дворца и по дворцовымъ комнатамъ въ карнизахъ) и слесарная окончены. Рѣзьба въ опочивальнѣ и кабинетѣ государя окончена и золотится, въ другихъ комнатахъ производится; продолжается также работа фальшиваго мрамора; для церкви отливаются изъ папье-маше фигуры ангеловъ и украшенія; рѣзьба исправляется подъ позолоту. Живопись по нижнему и верхнему этажамъ дворца на клею оканчивается, также и плафоны на холстѣ изъ масла въ столовую и гостинную государя императора, а для церкви 24 образа пишутся (вновь), плафоны же въ картинную галлерею и въ церковь на холстѣ изъ масла приготовляются, и оканчиваются для нихъ эскизы". (Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Оп. 544, № 241, лл. 65—66). Бѣлымъ штофомъ обиты были стѣны на половинѣ государя императора — въ столовой, знаменной, передъ знаменной, кабинетѣ, въ комнатахъ великаго князя Константина Павловича столовой, желтой и зеленой столбовыхъ, портретной, гостинной, что съ садовой стороны (Тамъ же. Оп. 544, № 272). Въ 1810—1822 гг. придворный механикъ Гамбсъ поставилъ новыя мебели и прочія вещи въ третьемъ этажѣ Большого Царскосельскаго дворца: надъ комнатами императрицы Елисаветы Алексѣевны и цесаревича великаго князя Константина Павловича, надъ большимъ буфетомъ и вообще по дворцу (Тамъ же. Оп. 547, № 316). Въ 1822-мъ году архитекторъ Стасовъ „передѣлалъ одно отдѣленіе въ правомъ циркулѣ дворца и переправлялъ комнаты на половинѣ императрицы Елисаветы Алексѣевны;" архитекторъ Неѣловъ производитъ починку штукатурной работы въ разныхъ покояхъ дворца, бронзоваго дѣла мастеръ Гензлеръ чинитъ и золотитъ бронзовыя работы во дворцѣ; мастеръ Бевадъ въ китайскомъ залѣ поправляетъ каминъ. Наконецъ, живописецъ Мазилевскій исправляетъ живопись и краситъ стѣны и полы на половинѣ государыни въ третьемъ этажѣ въ четырехъ комнатахъ и въ кавалерскихъ покояхъ. (Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла Царскосельскія 00.875)

[120]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Опись 544. № 241 лл. 65—66.

Въ дѣлахъ архива Царскосельскаго дворцоваго управленія намъ удалось найти слѣдующія интересныя подробности.

„Сюжетъ для плафона въ картинный залъ (писалъ Безсоновъ) былъ взятъ „тотъ самый, который былъ".

Брюлловъ писалъ свои плафоны въ столовую и гостинную комнаты императора Александра I-го „по тѣмъ самымъ рисункамъ и колерами, какъ оные были прежде".

Академикъ Антонелли наклеилъ на новую холстину плафонъ изъ опочивальни государя. Онъ написалъ десюпорты въ покои императрицы Елисаветы Алексѣевны: „*Въ палевую диванную*". 1) Въ верхнихъ аркахъ подъ окномъ сюпортъ, представляющій „*Девкаліона и Пирру*" (размѣръ 2 арш. 1 верш. × 10 в. за 200 р.). 2) Напротивъ—„*Золотой вѣкъ*" (300 р.) 3) Вверху надъ дверьми „*Адонисъ* и *Венера*" (длина картины 2 арш. 13 верш., цѣна 300 р.). 4) По другую сторону — „*Прокрисъ* и *Цефалъ*" (300 р.). 5) Подъ этимъ сюпортомъ надъ дверями же—сюпортъ, представляющій „*Весну*". 6) „*Лѣто*" (400 р.). 7) Надъ зеркаломъ—„*Лѣтніе забавы мальчишекъ*" (длиною 2 арш. 12 верш. цѣна 400 р" Часть этого десюпорта представлена у насъ на страницѣ № 293). Написалъ было Антонелли десюпорты въ библіотеку („*Паллада* и *Юнона поспѣшають на помощь къ грекамъ*" (размѣръ—2½ арш. · 15 верш., цѣна 300 р.) и 2) *Миръ или благоденствіе мира*" (400 р.) и въ кабинетъ „*Юнона и Ирриса посланница оной или радуга*" (размѣръ 4 арш. × 1 арш., цѣна 450 р.) и „*Аврора*" (700 р.), но они не были приняты отъ художника, какъ „дурно написанные".

Ивановъ въ алтарѣ написалъ три иконы: „Моленіе о чашѣ", „Ангелъ, укрѣпляющій Спасителя" и „Приношеніе въ жертву Исаака" (размѣръ каждой иконы—2 арш. 9 верш. × 14½ верш.). Брюлловымъ въ алтарь было написано „Несеніе креста" (800 р.) и двое хоругвей (1000 р.).

Профессоръ Егоровъ написалъ иконы апостоловъ и пророковъ (на иконѣ по 2 изображенія (апостолы—по 600 р., пророки—по 200 р.—за икону), „Распятіе Христа" (1500 р.) и „Господь Саваоѳъ" (круглая икона, цѣна 1000 р.).

Директоръ „Мануфактурной фабрики" професоръ Тупылевъ во второй ярусъ иконостаса написалъ притчи (за 1300 р.): 1) Отъ Матѳея, глава XXII. „Воздадите Кесареви Кесарево и Божіе Богови". 2) Отъ Іоанна, глава VIII. „Кто изъ васъ безъ грѣха, пусть первый изъ васъ броситъ на нее камень". 3) Отъ Марка, глава V, „Вѣра твоя спасетъ тебя". 4) Отъ Луки, глава XXII. „Но онъ отрекся отъ него, сказавъ женщинѣ: я не знаю этого человѣка". (Дѣла Коммиссіи № 45).

[121]) Архивъ Царскосельскаго Дворцоваго Управленія. Дѣла Коммиссіи по возобновленію дворца послѣ пожара. № 45. Лит. Д.

написанъ за тридцать тысячъ рублей художникомъ Отто Игнаціусомъ; впрочемъ, онъ не имѣлъ возможности докончить свою работу, и плафонъ дописывалъ художникъ Густавъ Гиппіусъ въ 1824 г. [122]).

Что касается до иконъ церкви, то 23 изъ нихъ (взамѣнъ такого же числа сгорѣвшихъ) было написано новыхъ, а изъ 92-хъ уцѣлѣвшихъ старыхъ, многія были подклеены на новый холстъ, съ поправкою живописи, другія же починены въ испорченныхъ, прорванныхъ и измятыхъ мѣстахъ; на иконахъ, писанныхъ на деревѣ и жести, задѣланы трещины [123]).

„Часть испорченныхъ картинъ въ картинной галлереѣ была, подъ наблюденіемъ Лабинскаго, исправлена художниками Императорскаго Эрмитажа Бріоски и Бенчини; многія изъ картинъ были переведены и подклеены на новый холстъ, писанныя на деревѣ всѣ склеены и подправлены [124]).

26 сентября 1820 г. кн. Волконскій спрашивалъ, по высочайшему повелѣнію, генерала Захаржевскаго: „Гдѣ именно въ Царскосельскомъ дворцѣ дѣлается вторая чугунная лѣстница? Чѣмъ можно будетъ замѣнить плафонъ въ церкви до окончанія онаго г. Шебуевымъ, дабы можно было по отдѣлкѣ церкви отправлять въ оной службу. Плафоны въ гостинную и столовую будутъ ли прежніе,

[122]) Тамъ же, лит. в.

[123]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Оп. 544. № 241. л. 84 и об. Ср. вышеупомянутое дѣло Архива Царскосельскаго Дворцоваго Управленія № 45.

Вотъ перечень этихъ иконъ. *„Образа, имѣющіе верхи съ полукружіемъ.* № 2. Александръ Невскій (эта икона помѣщена на задней стѣнѣ хоръ церкви. Святой великій князь представленъ въ порфирѣ, правая рука опущена внизъ, лѣвая—у груди, у ногъ лежитъ мечъ, надпись на иконѣ: „Образъ святаго благовѣрнаго и великаго князя Александра Невскаго"). № 3. Антоній Печерскій (на хорахъ же „Святый и преподобный Антоній Печерскій, представленъ съ непокрытою головой, руки молебно простерты, на епитрахили изображено Распятіе). № 4. Аѳанасій, патріархъ Александрійскій (на хорахъ—„Образъ святаго Аѳанасія, патріарха Александрійскаго". Святитель въ митрѣ, саккосѣ, омофорѣ (орнаментъ на саккосѣ—травы (и палицѣ, въ правой рукѣ жезлъ, въ лѣвой—Евангеліе). № 6. В. кн. Владиміръ („Образъ святаго равноапостольнаго великаго князя Владиміра" находится на хорахъ же. Владиміръ въ порфирѣ, на ногахъ желтые сапоги, правая рука у груди, лѣвая простерта какъ бы въ разсужденіи; волосы на головѣ небольшіе сѣдые, кудрявые, борода сѣдая же, большая, окладистая. Предъ княземъ на столѣ корона, верхъ ея красный, низъ опушенъ горностаемъ, вверху на яблокѣ крестъ). № 7. Отъ Марка, глава 16. № 8. Отъ Іоанна, глава 21. № 9. Отъ Іоанна, глава 20. № 10. Отъ Іоанна, глава 4. № 11. Отъ Матѳея, глава 9. № 12. Отъ Матѳея, глава 26. № 14. Лазарево воскрешеніе (отъ Іоанна, глава 11), *Верхи съ выемкой*, № 2. Іоаннъ Златоустъ (въ алтарѣ: святитель въ митрѣ и архіерейскомъ облаченіи, правая рука у груди, лѣвая—опущена книзу). № 4. Григорій Двоесловъ, папа Римскій (въ алтарѣ же. Святитель въ митрѣ, омофорѣ, саккосѣ (украшенъ цвѣтами и жемчугомъ) и палицѣ (на ней изображеніе Богоматери съ Богомладенцемъ), въ правой рукѣ крестъ, лѣвая — простерта). № 6. Іоаннъ Дамаскинъ (въ алтарѣ. На головѣ у Іоанна кукуль, одежды схимонашескія и епитрахиль, въ рукахъ книга, раскрытая на словахъ: „Еже рещи, яко ты воздаси комуждо по дѣломъ его, и пожнетъ всякъ еже на сея въ пришествіе Зиждителя, и еже тогда въ трепетнѣмъ его отвѣтѣ речется"). № 7. Григорій Богословъ (тамъ же. Сѣдой, лысый, голова обнаженная, одежды архіерейскія, правою рукою благословляетъ, въ лѣвой на платѣ Евангеліе). № 9. Отъ Іоанна, глава 6. № 10. Іоаннъ проповѣдуетъ. Матѳея, глава 3. (Эта икона на стѣнѣ у лѣваго клироса). № 11. Іоанна, глава 2. № 12. Отъ Матѳея, глава 13, зач. 50. № 13. Матѳея, глава 14. № 14. Отъ Луки, глава 19. № 15. Дѣянія, глава 9. № 18. Отъ Луки, глава 16. № 19 Луки, глава 15. № 22. Матѳея, глава 7. № 1. Ап. Павелъ. № 3. Ап. Матѳей. № 5. Ап. Іоаннъ Богословъ. № 6. Ап. Іаковъ Алфеевъ. *Круглые образа.* № 1. Свв. Петръ Александрійскій и Климентъ папа Римскій. № 3. Іоаннъ, митрополитъ Кіевскій. № 12. Муч. Георгій. № 20. Бытія, гл. 4. № 1. Введеніе во храмъ Пресвятой Богородицы. № 2. Рождество Богородицы. № 3. Успеніе. № 4. Благовѣщеніе. № 1. Алексѣй, митрополитъ Кіевскій. № 2. Св. Филиппъ, митрополитъ. № 3. Священномученикъ Іануарій. № 4. Св. великомученица Екатерина. № 5. Св. апостолъ Петръ плачущій. № 6. Св. Ев. Маркъ. № 7. Іаковъ, Іоаннъ и Петръ спящіе. № 8. Муч. Севастіанъ. № 9. Св. Ольга. № 10. Священномученикъ Игнатій. № 11. Священномученица Наталія. № 12. Св. Михаилъ Кіевскій. № 13. Входъ во Іерусалимъ. № 14. Воздвиженіе Честнаго креста Господня. № 15. Св. великомученица Варвара. № 16. Св. митрополитъ Харлампій. № 17. Ноево жертвоприношеніе. № 28. Петръ митрополитъ Московскій. № 1. Рождество Іоанна Предтечи (на жести). № 2. Преполовеніе (тоже). № 3. Вознесеніе. № 4. Срѣтеніе. № 5. Сошествіе Св. Духа. № 6. Рождество Христово. *Восьмиугольные.* № 1. Богоявленіе. № 2. Преображеніе. *Большіе.* № 1. Коронованіе Богоматери. № 2. Спаситель. № 3. Б. Матерь. № 4. Тайная Вечеря. № 5. Воскресеніе Іисуса Христа. № 6. Св. правед. Елисавета и Іоаннъ Предтеча. № 1. Спаситель за престоломъ. *Съ полукружіемъ вверху.* № 1. Св. кн. Владиміръ. № 2. Св. Николай Чудотворецъ (на хорахъ). № 3. Іисусъ Христосъ по воскресеніи является двумъ ученикамъ, шедшимъ въ Еммаусъ (Луки, глава 24, зач. 18). *Съ выемкою.* № 1. Мытарь и фарисей. № 2. Пять мудрыхъ дѣвъ. № 3. Исцѣленіе слѣпца. № 4. Изгнаніе изъ рая Адама и Евы. № 5. Искушеніе Спасителя діаволомъ. № 6. Св. Кириллъ Александрійскій. № 7. Св. Василій Великій. № 8. Іаковъ братъ Божій. *Малые образа съ выемкою.* № 1. Ап. Петръ. № 2. Ап. Іаковъ Заведеевъ.

[124]) Тамъ же. Оп. 544, № 241, лл. 83—84. Ср. Архивъ Царскосельскаго Дворцоваго Управленія. № 45.

к[illegible] архитектора Стасова, дов[illegible] были сохранены, или вновь дѣлаются". При этомъ кн. Волконскій сообщалъ: „Архитекторъ Стасовъ докладывалъ его величеству, что отыщетъ печатную книгу, въ которой рисунки всѣхъ прежнихъ плафоновъ были показаны, и съ коихъ полагать поврежденные писать вновь. Если г. Стасовъ книги сей не нашелъ и намѣренъ сдѣлать новую живопись, то государю Императору угодно напередъ видѣть эскизы предполагаемыхъ плафоновъ какъ въ церкви, такъ и въ прочихъ комнатахъ, кои и доставить ко мнѣ безъ замедленія".

8 октября Захаржевскій отвѣчалъ: „Вторая чугунная лѣстница дѣлается въ правомъ флигелѣ дворца у боковыхъ воротъ, гдѣ былъ входъ въ отдѣленія Кошелева и Васильчикова. Оная предположена тутъ по причинѣ, что для каменной (въ томъ родѣ, какая была деревянная) стѣны оказались недовольно сильными. — Дабы можно было по отдѣлкѣ церкви отправлять въ оной службу, то на сей случай во всей церкви потолокъ оштукатуренъ и предполагалось до окончанія живописнаго плафона оставить его бѣлымъ, равно какъ и во всѣхъ комнатахъ дворца, гдѣ находились живописные плафоны. Оставшіеся въ кускахъ плафоны изъ гостинной и столовой хотя по наружности и показывали возможность ихъ исправить; но, когда стали тѣ куски соединять и натягивать на рамы, подклея на новый холстъ, то оказалось, что на большей части пространства ихъ въ перегибахъ отъ промоченія холста во время пожара краска обратилась въ порошокъ, которую поправить или перевести на другую холстину не нашлось способа потому болѣе, что плафоны сіи послѣ перваго пожара уже были реставрированы и подклеены на другую холстину, почему и рѣшено, не теряя времени, написать вновь по точности старыхъ въ расположеніи и красках ь, и которые уже приведены къ концу.—Архитекторъ Стасовъ объявилъ, что какъ изданіе плафоновъ Фонте-Бассо, которымъ писанъ былъ церковный плафонъ [125]), по розысканіи въ разныхъ библіотекахъ, не нашлось (хотя многими то обѣщано было), то и предпринято по собраніи свѣдѣній, подтверждающихъ, что осталось у него въ памяти и особенно главное содержаніе, написать его слѣдующимъ образомъ: въ срединѣ занимало большую часть всего церковнаго пространства изображеніе Вознесенія Господня, и по пропорціи выходитъ длиною 14 аршинъ, шириною 7 аршинъ съ округлостями на поперечныхъ концахъ въ рамѣ, писанной подъ золото. — По угламъ въ писанной перспективно поддугѣ ниже Вознесенія изображались болѣе натуральнаго роста и натуральнаго цвѣта въ одеждахъ между золотыми украшеніями святые: надъ лѣвымъ крыломъ Моисей съ скрижалями, надъ правымъ—Давидъ съ арфою на той же сторонѣ къ хорамъ—Семіонъ съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, на лѣвой къ хорамъ же—Захарія съ кадиломъ; сверхъ того по поддугѣ же—на сторонахъ изображались добродѣтели въ слѣдующемъ: внизу Вознесенія къ сторонѣ алтаря въ медальонѣ кругломъ на голубомъ грунтѣ—Пеликанъ, къ сторонѣ хоръ-вверху въ такомъ же медальонѣ Агнецъ съ крестомъ, оба писаны бѣлою краскою подъ лѣпную работу, въ срединѣ боковой правой стороны Ангелъ въ натуральномъ цвѣтѣ, носящій на главѣ церковь, бѣлою краскою писанную, съ надписью на лентѣ, поддерживаемой ангелами,—Символа-вѣры; въ срединѣ боковой лѣвой стороны фигура съ крестомъ и надписью „Надежда", симметріально расположенная къ лѣвой.—И какъ околичныхъ украшеній Стасовъ мало помнитъ, то оныя заимствуются изъ живописи того же мастера, писанной въ церкви и лѣстницѣ зимняго дворца.—Такого рода приводится эскизъ къ окончанію и къ будущей недѣлѣ будетъ готовъ, длина сего плафона вообще 22 арш., ширина 14 аршинъ.—Представляется при семъ рисунокъ, снятый съ оставшагося въ лоскуткахъ плафона изъ картинной галлереи, и при немъ другой эскизъ—(оба въ маломъ видѣ): реставрированъ сей послѣдній тѣмъ образомъ, какъ быть могла композиція сего плафона, но который еще выправляется на большомъ здѣсь рисункѣ.—При семъ случаѣ архитекторъ Стасовъ представляетъ на высочайшее разрѣшеніе, что, по разсмотрѣніи всѣхъ оставшихся образовъ, находившихся въ иконостасѣ и во всей церкви, оказалась живопись оныхъ болѣе или менѣе порядочною, но два мѣстные образа въ иконостасѣ съ правой стороны царскихъ вратъ—Спасителя и Воскресенія не соотвѣтствуютъ достоин-

[125]) Стасовъ, очевидно, ошибается,—плафонъ въ Воскресенскую придворную церковь въ Царскомъ Селѣ писали живописные мастера Валеріани, Перезинотъ, Алексѣй и Иванъ Бѣльскіе, Алексѣй Антроповъ, Андрей Позняковъ и другіе, [illegible] и сказано выше.

ствамъ живописи другихъ двухъ, находящихся съ лѣвой стороны, почему—не благоугодно ли будетъ его императорскому величеству приказать вмѣсто оныхъ написать вновь".

Государь императоръ, къ счастію, не одобрилъ предложенія Стасова и повелѣлъ обѣ иконы, о которыхъ шла рѣчь, оставить въ иконостасѣ по прежнему.— Обѣ иконы эти по живописнымъ достоинствамъ—лучшія во всей церкви.

Между тѣмь Стасовъ продолжалъ трудиться надъ возстановленіемъ композиціи сгорѣвшаго церковнаго плафона.

15 октября онъ, представляя государю эскизъ плафона, писалъ: „Когда сей представляемый эскизъ былъ оконченъ въ третій разъ, тогда люди, видавшіе плафонъ въ церкви, вспомнили разные атрибуты числомъ до десяти въ разныхъ мѣстахъ и положеніяхъ, и какъ оные правдоподобны и возобновились въ моей памяти, то и введутся на четвертомъ эскизѣ, еще дѣлаемомъ, не перемѣняя главнаго содержанія".

Государь приказалъ благодарить Стасова за точность рисунка, пожелалъ видѣть и четвертый эскизъ и тогда утвердилъ его (это было около 29 октября).

Плафонъ былъ оконченъ Шебуевымъ въ 1823 году.

1-го іюня 1823 г. Шебуевъ писалъ президенту Императорской Академіи Художествъ Алексѣю Николаевичу Оленину: „Наконецъ, Богъ меня сподобилъ благополучно окончить великую для меня работу,—плафонъ Царскосельской церкви поставленъ на мѣсто 19-го сего мая мѣсяца, и удостоился всемилостивѣйшаго государя императора воззрѣнія! И такъ, мнѣ бы оставалось только радоваться, еслибъ я не имѣлъ жену и дѣтей, для которыхъ одна слава моихъ работъ, буде таковая можетъ мнѣ принадлежать, недостаточна, ибо мнѣ нужно моихъ дѣтей воскормить, воспитать и наградить, хотя и весьма малымъ состояніемъ. Я подрядился по малой опытности въ столь огромныхъ произведеніяхъ искусства написать помянутый плафонъ въ полтора года за сорокъ тысячъ рублей, полагая получить достаточную отъ того выгоду. Но дѣло вышло совсѣмъ иначе. Вмѣсто полутора года времени, я, при неослабномъ трудѣ, принужденъ былъ работать безъ малаго три года. Къ сей первой для меня неудачѣ во времени присоединился убытокъ въ денежной суммѣ, ибо принужденнымъ нашелся (дабы столько же времени не потерять въ отдѣлкѣ архитектурныхъ украшеній и позолоты около главной плафонной картины) нанять нѣсколько человѣкъ живописцевъ, которымъ принужденъ былъ заплатить почти половину условленной суммы, другую же половину употребилъ большею частью на разныя къ сему дѣлу пособія, какъ-то: холстину, грунтовку, краски и болѣе всего на особеннаго рода станки, которые я долженъ былъ придумать для удобнѣйшаго производства столь большого размѣра картинъ. Въ прежнія времена за подобныя работы платилось по 80.000 р. (?) О подобной цѣнѣ я и помышлять не смѣю, но дерзаю всеподданнѣйше просить хотя о малой прибавкѣ къ условленной мною суммѣ".

18-го іюня А. Н. Оленинъ просилъ Министра Императорскаго Двора, князя Голицина „о милостивомъ вниманіи къ отличному художнику (Шебуеву) какъ поведеніемъ, такъ и талантами своими, тѣмъ болѣе, что таланты сіи онъ нынѣ посвящаетъ особенно на пользу Императорской Академіи Художествъ. Въ скоромъ времени я буду имѣть честь, писалъ Оленинъ, представить вашему сіятельству превосходные его опыты по части анатомической для художниковъ. Званіе живописца его императорскаго величества подобно тому, какъ сіе водится при многихъ европейскихъ дворахъ, съ небольшимъ жалованіемъ, и выдача нынѣ не болѣе 5000 рублей единовременно составили бы верхъ его счастія".

23-го іюня государь жалуетъ Шебуеву 5000 руб. изъ кабинета, въ подарокъ за плафонъ, а черезъ пять дней приказываетъ профессора Шебуева опредѣлить къ Эрмитажу и дать ему званіе живописца его императорскаго величества, съ жалованіемъ по 3500 руб. въ годъ, т. е. на 500 руб. больше того, что получали состоящіе при томъ же Эрмитажѣ художники Кюгельхенъ, Игнаціусъ и Боссъ [126]).

Плафонъ Шебуева —замѣчательное произведеніе, отличающееся богатствомъ фантазіи, высокорелигіознымъ характеромъ, изумительнымъ рисункомъ и блестящей живою живописью, чуждой крайностей.

Императоръ Александръ I остался въ восторгѣ отъ этого произведенія.

Вотъ что, между прочимъ, говорилъ

---

[126]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства императорскаго двора. Опись 547 № 85.

Шебуеву князь Александръ Николаевичъ Голицинъ въ день освященія Царскосельской придворной церкви: „Василій Кузьмичъ! государь еще разъ—послѣ службы — посѣтилъ церковь и долго восхищался вашимъ плафономъ. Императоръ такъ много доволенъ вашимъ произведеніемъ, что приказалъ вамъ просить у него все, что вамъ угодно" [127]).

Императоръ Александръ Павловичъ любилъ Царское Село и нерѣдко жилъ въ немъ.

Здѣсь онъ, между прочимъ, 16-го августа 1823 года подписалъ манифестъ объ отреченіи в. князя Константина Павловича отъ правъ престолонаслѣдія и о назначеніи наслѣдникомъ в. князя Николая Павловича [128]).

Послѣ выхода въ день Богоявленія 6-го января 1824-го года и сопровождавшаго его парада войскъ гвардіи государь, по обыкновенію, отправился въ Царское Село, 12-го прогуливаясь въ саду, онъ почувствовалъ сильные приступы лихорадки съ жестокою головною болью, вскорѣ затѣмъ появилась тошнота и рвота, Александръ Павловичъ въ тотъ же день уѣхалъ въ Петербургъ.

Весною того же 1824 года императоръ переѣхалъ въ Царское Село, гдѣ, по разсказу Тарасова, соблюдался слѣдующій порядокъ. Государь „въ седьмомъ часу утра кушалъ чай, всегда зеленый, съ густыми сливками и съ поджаренными гренками изъ бѣлаго хлѣба; потомъ, сдѣлавъ свой начальный туалетъ, требовалъ меня для осмотра и перевязки ноги; послѣ того, одѣвшись окончательно, выходилъ въ садъ чрезъ собственный выходъ въ свою аллею, изъ коей постоянно направлялся къ плотинѣ большого озера, гдѣ обыкновенно ожидали его главный садовникъ Ляминъ и все птичье общество (лебеди, гуси и утки), обитавшее на птичьемъ дворѣ, близъ этой плотины. Къ приходу его величества птичники обыкновенно приготовляли въ корзинахъ разный для птицъ кормъ. Почуявъ издали приближеніе государя, всѣ птицы привѣтствовали его на разныхъ своихъ голосахъ. Подойдя къ корзинамъ, его величество надѣвалъ особенно приготовленную для него перчатку и начиналъ имъ самъ раздавать кормъ. Послѣ сег давалъ садовнику Лямину разныя свои повелѣнія, относящіяся до сада и парка, и отправлялся на дальнѣйшую прогулку. Въ 10 часовъ возвращался съ прогулки и иногда кушалъ фрукты, особенно землянику, которую онъ предпочиталъ всѣмъ прочимъ фруктамъ. Къ этому времени г. Ляминъ обыкновенно приносилъ большія корзины съ разными фруктами изъ обширныхъ царскосельскихъ оранжерей. Фрукты эти, по собственному его величества назначенію, разсылались разнымъ придворнымъ особамъ и семействамъ генералъ адъютантовъ, кои занимали домики китайской деревни. Послѣ того государь, переодѣвшись, принималъ разныхъ министровъ, по назначенію пріѣзжавшихъ съ докладами изъ Петербурга, и начальника главнаго своего штаба. Окончивъ свои занятія, въ третьемъ часу отправлялся въ Павловское къ вдовствующей императрицѣ, августѣйшей своей матери, цѣловать ея руку и, возвратясь оттуда, въ четыре часа обѣдалъ. Въ девятомъ часу вечера кушалъ чай, послѣ коего занимался работою въ своемъ маленькомъ кабинетѣ; въ одиннадцать часовъ кушалъ иногда простоквашу, иногда черносливъ, приготовляемый для него безъ наружной кожицы. Часто случалось, что его величество, откушавши самъ, приказывалъ камердинеру своему простоквашу или черносливъ отсылать на ужинъ мнѣ. Передъ тѣмъ, какъ ложиться въ постель государю, я обязанъ былъ войти, по требованію его, въ опочивальню и перевязать его ногу; послѣ чего его величество, перекрестясь, ложился въ постель и тотчасъ засыпалъ, всегда на лѣвомъ боку. Государь засыпалъ всегда тотчасъ и самымъ крѣпкимъ сномъ, такъ что шумъ и крикъ дежурнаго камердинера и лакеевъ, прибиравшихъ обыкновенно въ почивальнѣ его платье, бѣлье и разныя вещи, ни мало не препятствовали сну его" [130])...

Послѣ кончины императора Александра I-го, 28 февраля (12 марта)—печальная процессія съ его тѣломъ приблизилась къ Царскому Селу. Императоръ Николай Павловичъ съ вел. к. Михаиломъ Павловичемъ выѣхали навстрѣчу шествію. Государя сопровождали изъ пріѣхавшихъ иностранныхъ гостей принцъ прусскій Вильгельмъ и принцъ Оранскій.—Здѣсь же находились царскосель-

[127]) Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Книга 1-ая Николая Рамазонова. Москва, 1863 года. Стр. 100—112.

[128]) См. объ этомъ: Цесаревичъ Константинъ. Біографическій очеркъ. Е. П. Карновича. Спб. 1899. Стр. 167.

[130]) „Воспоминанія моей жизни", записки почетнаго лейбъ-хирурга Д. К. Тарасова. „Русская Старина" 1874 г. т. IV, стр. 628.

скіе обыватели и духовенство. — День былъ солнечный и довольно теплый, такъ что на шоссе таялъ снѣгъ, и была грязь. Выйдя изъ коляски, государь, приблизясь къ колесницѣ, поклонился въ землю, потомъ, поднявшись на колесницу, упалъ на гробъ и залился слезами; съ другой стороны колесницы то же сдѣлалъ и великій князь. Николай и Михаилъ Павловичи были въ траурныхъ плащахъ и распущенныхъ шляпахъ, они пошли пѣшкомъ за колесницей до придворной церкви, куда былъ затѣмъ внесенъ гробъ и поставленъ на катафалкъ.

На слѣдующій день, „1-го (13) марта отъ кн. Голицына я получилъ, пишетъ въ своихъ воспоминаніяхъ лейбъ-медикъ Тарасовъ, — приказаніе — поспѣшнѣе явиться къ нему. Онъ съ озабоченнымъ видомъ спросилъ меня: „Можно ли открыть гробъ, и можетъ ли императорская фамилія проститься съ покойнымъ императоромъ?“ Я отвѣтилъ утвердительно и увѣрилъ его, что тѣло въ совершенномъ порядкѣ и цѣлости, такъ что гробъ могъ бы быть открытъ даже для всѣхъ. Потомъ онъ мнѣ сказалъ, что императоръ мнѣ приказалъ, чтобы въ 12 ч. ночи я при немъ и графъ Орловъ-Денисовъ со всею аккуратностью открылъ гробъ и приготовилъ все, чтобъ императорская фамилія могла вся, кромѣ царствующей государыни, которая была тогда беременна, родственно проститься съ покойникомъ. — Въ $11^1/_2$ ч. вечера священники и всѣ дежурные были удалены изъ церкви, а при дверяхъ внѣ оной поставлены были часовые; остались въ ней кн. Голицынъ, гр. Орловъ-Денисовъ, я и камердинеръ покойнаго императора Завитаевъ. По открытіи гроба, я снялъ атласный матрацъ изъ араматныхъ травъ, покрывавшій все тѣло, вычистилъ мундиръ, на который пробилось нѣсколько ароматныхъ специй, перемѣнилъ на рукахъ императора бѣлыя перчатки (прежнія нѣсколько перемѣнили цвѣтъ), возложилъ на голову корону и обтеръ лицо, такъ что тѣло представлялось совершенно цѣлымъ, и не было ни малѣйшаго признака порчи. Послѣ этого кн. Голицынъ, сказавъ, чтобы мы оставались въ церкви за ширмами, поспѣшилъ доложить императору. Спустя нѣсколько минутъ, вся императорская фамилія съ дѣтьми, кромѣ царствующей императрицы, вошла въ церковь при благоговѣйной тишинѣ, и всѣ цѣловали въ лицо и руку покойнаго. Эта сцена была до того трогательна, что я не въ состояніи вполнѣ выразить оную. По выходѣ Императорской фамиліи, я снова покрылъ тѣло ароматнымъ матрацомъ и, снявъ корону, закрылъ гробъ по прежнему. Дежурные всѣ и караулъ снова были введены въ церковь ко гробу, и началось чтеніе Евангелія“ [131]).

Прусскій генералъ Герлахъ, сопровождавшій сына короля въ Россію, пишетъ въ своемъ дневникѣ, что при вскрытіи въ Царскомъ Селѣ гроба императора Александра присутствовалъ также принцъ Вильгельмъ. По его разсказу, императрица Марія Өеодоровна нѣсколько разъ цѣловала руку усопшаго и говорила: „Oui c'est mon cher fils, mon cher Alexandre, ah! comme il a maigri“. Трижды возвращалась она къ гробу и подходила къ тѣлу. Принцъ Вильгельмъ, по свидѣтельству Герлаха, былъ также глубоко потрясенъ видомъ усопшаго государя. —

5-го марта тѣло императора Александра Павловича перевезли въ Чесму и поставили въ церкви дворца, а 6-го шествіе двинулось въ Петербургъ [132]).

Послѣ вышеупомянутаго пожара въ Царскосельскомъ Большомъ дворцѣ въ теченіе XIX столѣтія было произведено нѣсколько починокъ и реставрацій: изъ нихъ самыя значительныя и наименѣе удачныя: передѣлка парадной лѣстницы и ліонской гостинной по проэкту Монигетти, а также безобразная реставрація плафоновъ въ большой залѣ и нѣкоторыхъ другихъ комнатахъ.

Мы видѣли, какъ постепенно измѣнялись наружный видъ и внутреннее убранство Большого Царскосельскаго дворца.

Отъ первоначальной постройки Бронштейна не осталось и слѣда.

Сохранился лишь Растрелліевскій дворецъ съ пристройками Камерона.

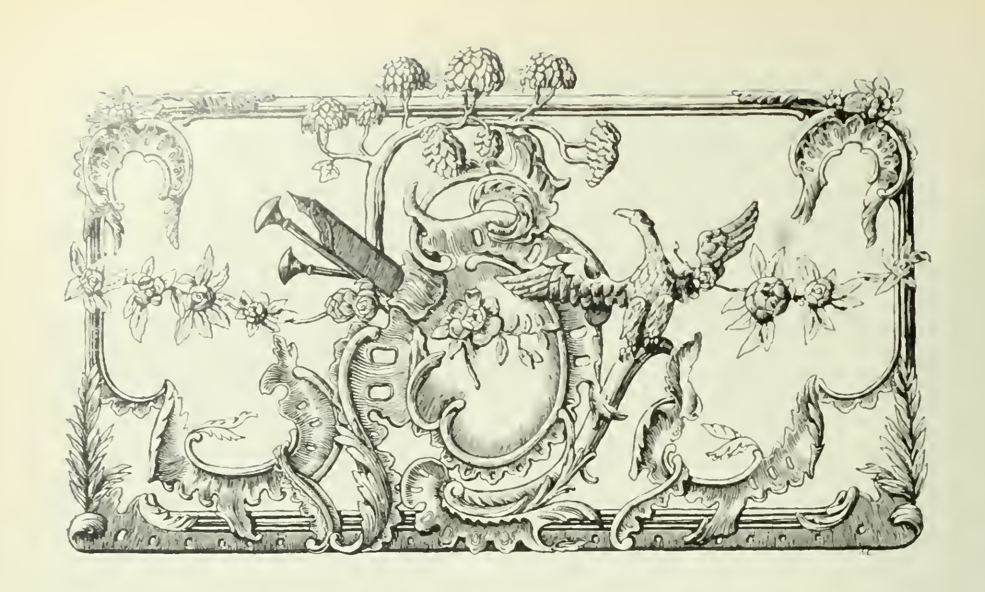
Отъ времени императрицы Елисаветы Петровны уцѣлѣли — парадные апартаменты (за исключеніемъ лѣстницы императора Александра II-го), циркумференція и церковь, отъ Екатерининскаго царствованія парадныя же комнаты, холодная баня и агатовыя комнаты въ верхнемъ этажѣ и Камеронова галлерея.

Изъ художественныхъ работъ до насъ дошли во дворцѣ произведенія знаменитыхъ художниковъ Елисаветинскаго, Екатерининскаго и Александровскаго временъ.

[131]) Русская Старина, за 1872 г., т. VI.
[132]) Н. К. Шильдеръ. Императоръ Николай Первый, его жизнь и царствованіе. С.-Петербургъ. 1903 г. т. II, стр. 404—405

Москва, 30 января 1903 года.

Александръ Успенскій.



Le Grand Palais de Tsarskoë Selo.

(Fin).

CHAPITRE III.



'Empereur Paul n'aimait pas Tsarskoë; il n'y séjourna qu'une fois pendant son règne, du 17 au 31 juillet 1800 et un accident désagréable lui arriva ici.

La princesse Gagarine qui se trouvait également au palais, importunée des assiduites de Paul, s'enfuit à St.-Pétersbourg. Son frère, le prince Lopouchine voulut la suivre, mais dut demander l'autorisation de l'Empereur. Celui-ci en fut très ému, mais donna au prince l'autorisation demandée.

Un événement plus douloureux encore fut la mort de la Grande-Duchesse Marie Alexandrowna, âgée de deux ans, qui décéda le 27 juillet à 4 heures du matin.

L'Empereur et sa suite quittèrent Tsarskoë le 31 juillet à 7 heures 20 du matin, pour se rendre à l'enterrement de la Grande-Duchesse.

Pendant son séjour à Tsarskoë l'Empereur assistait, constamment à de nombreux exercices et cérémonies militaires.

Le Grand Palais de Tsarskoë ne subit que peu de transformations jusqu'en 1820, ainsi qu'on peut en juger d'après la description faite en 1818.

En 1820 un incendie endommagea l'église et 12 chambres attenantes. Ce fut un vif chagrin pour l'Empereur Alexandre qui dit que la fortune l'ayant favorisé jusque là, il avait des craintes pour l'avenir. L. Narychkine dit au sujet de cet incendie que le palais a brulé „parceque la cour n'a pas de pompe“.

On se mit immédiatement à réparer les dégâts.

Dans son rapport du 16 septembre 1820 l'architecte Stassoff rend compte des travaux des peintres Chébouïeff, Egoroff, Iwanoff, Toupyleff, Bessonow et Brullow, qui avaient à refaire les plafonds ainsi que les icones de l'église. Les icones anciennes qui n'avaient pas été détruites par le feu furent restaurées. Il en fut de même pour les tableaux de la galerie.

L'architecte Stassoff avait promis de rechercher un livre contenant le dessin de tous les anciens plafonds, mais il ne put s'en procurer un exemplaire et il fallut faire reproduire de mémoire le dessin du plafond de l'église.

Ce plafond fut exécuté par Chébouïeff. L'Empereur Alexandre fut très satisfait de l'oeuvre de ce peintre et le recompensa largement; il lui fit même dire de lui demander tout ce qu'il désirait.

L'Empereur Alexandre aimait beaucoup Tsarskoë et y venait souvent.

C'est ici qu'il signa le 16 août 1823 le manifeste du désistement de Constantin Pawlowitch et la désignation de Nicolas Pawlowitch comme héritier du trône.

Voici ce que le médecin de la Cour Tarassoff raconte sur la vie que l'Empereur menait à Tsarskoë.

Après 6 heures du matin l'Empereur prenait son thé et après avoir fait sa toilette se rendait au parc au bord du grand lac, où l'attendaient le jardinier Liamine ainsi que les cygnes, les canards et les oies qui, le voyant de loin, jetaient de hauts cris. L'empereur leur donnait leur nourriture, donnait des ordres au jardinier et continuait sa promenade. A 10 heures il était de retour et mangeait parfois des fruits, surtout des fraises qu'il préférait à toute autre chose.

Vers cette heure Liamine apportait des fruits cueillis dans les orangeries, et l Empereur les envoyait aux personnages de la Cour qui habitaient le Village Chinois. Ensuite l'Empereur changeat de toilette et recevait les ministres et le chef de l'état major. A trois heures il se rendait à Pawlowsk chez l'Impératrice-mère. A 4 heures il dinait et après le thé de 9 heures il travaillait dans son cabinet. A 11 heures l'Empereur prenait du lait caillé ou des prunes et se couchait pour s'endormir immédiatement d'un sommeil profond.

Après la mort de l'Empereur sa dépouille revint à Tsarskoë le 28 février et le 1 mars le cercueil fut ouvert et la Famille Impériale prit congé de lui. Le 5 le cercueil fut déposé dans le palais de Tchesmé et le 6 il repartit pour St.-Pétersbourg.

Au courant du XIX siècle on restaure diverses parties du palais; malheureusement les travaux les plus importants qui furent exécutés furent en même temps les moins réussies; ainsi on refit l'escalier d'honneur et le salon de Lyon d'après le projet de Monighetti ainsi que quelques plafonds.

Alexandre Ouspénsky.

Moscou, le 30 janvier 1903.





Описаніе рисунковъ.

Рисунки въ текстѣ.

Стр. 406. **Леда съ лебедемъ** Греческая терракота изъ собранія И. С. Остроухова въ Москвѣ.

Высота . . 0,18 m.

Прелестная группа представляетъ молодую женщину, сѣвшую на землю на колѣна, можетъ быть, для самозащиты отъ назойливыхъ приставаній лебедя, который въ моментъ, схваченный въ терракотѣ, налетаетъ на нее сверху. Если признать пропорцію лебедя правильнымъ, то Леда должна быть титаническихъ размѣровъ. Граціознѣйшее движеніе чуть-чуть уклоняющагося торса, правой руки, драпировки, образующей за нею парусъ, и прелестная головка!

Отъ раскраски слабые слѣды на одеждѣ. Терракота вполнѣ цѣла за исключеніемъ небольшого изъяна въ лебедѣ. По традиціи эта терракота изъ Віотіи, настоящимъ владѣльцемъ была пріобрѣтена въ Парижѣ отъ гг. Rollin et Feuardent.

Стр. 406. **Три табакерки изъ собранія графини Е. В. Шуваловой.**

Прелестная круглая табакерка въ золотой оправѣ рокайль съ букетикомъ изъ бриліантовъ со стороны, гдѣ открывается.

Діаметръ. . . . . . 0,087 m.
Высота. . . . . . . 0,03 m.

По бѣлому фарфоровому фону снаружи и внутри раскинуты мелкіе цвѣточки, написанные по чуть приподнятому рельефу.

Внутри крышки картина, представляющая галантное приключеніе босоногаго сѣдого и лысоватаго монаха съ капуцѣ и молоденькой дамы, одѣтой въ шляпу пилигрима, въ желтый кафтанъ и бѣлый сзади накинутый плащъ. Представленъ тотъ моментъ, когда пилигримъ, видимо, сбросилъ бѣлый плащъ и монахъ узнаетъ, кто былъ его опаснымъ спутникомъ. Сцена въ саду у руинъ, разыгрывается какъ на театрѣ и конечно съ зрителями, а именно позади капуцина молоденькая барышня, поднимающая въ знакъ изумленія и догадки пальчикъ, и двое мальчиковъ, одинъ взлезшій на дерево, другой на землѣ съ вѣнкомъ.

Превосходный образецъ стиля мелкаго стараго сакса въ подражаніи, исполненномъ на императорскомъ фарфоровомъ заводѣ.

Пакетная табакерка императорскаго фарфороваго завода, величиною въ 0,09 m. × 0,07 m., высотою въ 0,017 m. въ серебряной оправѣ. Съ испода нарисована сургучная красная печать съ изображеніемъ молодого воина въ шлемѣ, а на верхней доскѣ снаружи написано:

Ея Сіятельству
Графинѣ Мѵтрѣ Егорьевнѣ Шуваловой, урожденной Шепелевой, Ея Императорскаго величества придворной Статсъ-Дамѣ
Въ Москвѣ.

Внутреннее дно табакерки вызолочено, на крышкѣ внутри картина. Въ салонѣ, украшенномъ тремя овальными картинками по стѣнамъ, между плоскихъ коринѳскихъ пиластръ, поставленъ столикъ, накрытый сиреневой скатертью, за столикомъ посрединѣ сидитъ кавалеръ въ красномъ камзолѣ, направо сидитъ дама, налѣво стоитъ другая, они играютъ въ карты и передъ каждымъ игрокомъ по кучкѣ золота.

Великолѣпная табакерка золотая, украшенная выпуклыми эмальерованными цвѣтами, плодами бабочками, стрекозами, улитками, жуками и т. п. Подъ эти ажурные золотые эмальерованные барельефы подложенъ свѣтлый перламутръ, разчеканенный подъ чешую ромбами. Мѣры 0,09 m. × 0,065 m. × 0,035 m.

Внутри крышки превосходно написанный портретъ Императора Петра III въ красномъ камзолѣ съ маршалскимъ жезломъ, за нимъ на столѣ порфира, крытая золотой парчей и шлемъ съ перьями, непропорціонально большой. Направо зеленая занавѣсъ. На фонѣ колонны.

Приложенія:

133. Біеннэ. Кувшинъ изъ золоченаго серебра изъ туалетнаго сервиза императрицы Жозефины. Изъ собранія Е. В. Герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго.

Ст. № 10, стр. 346 и 347 и стр. 359.

134 и 135. Зеркало и туалетный столъ Елены Павловны, нынѣ собственность Е. В. Герцога М. Г. Мекленбургъ-Стрелицкаго, въ стилѣ поздняго empire, приблизительно конца 20-хъ начала 30-хъ годовъ XIX вѣка.

136. Итальянское шитье шелкомъ XVII вѣка. Въ орнаментной рамѣ помѣщенъ кустъ изъ растительныхъ завитковъ, цвѣтовъ и плодовъ, въ центрѣ его раковина, а сверху одноглавый орелъ, держащій корону. Изъ собранія графа Ѳ. Грохольскаго.

137. Генрихъ Семирадскій. „Аврора“, плафонъ въ домѣ гофмейстера Высочайшаго Двора Ю. С. Нечаева-Мальцева въ С.-Петербургѣ.

„Аврора раскрыла на свѣтломъ востокѣ двери пурпурныя и всѣ розами усыпанныя сѣни, звѣзды сбѣгаютъ долой и Орамъ проворнымъ велитъ Титанъ закладывать коней“... Легкимъ движеніемъ руки подхватила ихъ подъ устцы „разоперстая Эосъ“ и мчится по небу, раскинувъ сѣрыя крылья. Розовыя одежды развѣваются по вѣтру, зажженый свѣтильникъ въ правой рукѣ блѣднѣетъ предъ свѣтлымъ ликомъ самого „лучезарнаго Феба“--радости жизни, источника свѣта,—въ золотистыхъ одеждахъ, съ лукомъ въ рукѣ, сидящаго на „высокой колесницѣ—подаркѣ Вулкана“. Бѣшенно мчатся „Пироисъ, Эусъ, Этонъ и Флегонъ“... „съ мѣста дорога крута... средь неба она всего выше—видѣть и море, и землю оттуда жутко порою и грудь трепещетъ отъ робкаго страха“... Шаловливый Амуръ потихоньку снимаетъ голубой покровъ съ уснувшей въ сладкой истомѣ красавицы ночи, сонъ-дрема съ вѣткомъ мака на пышныхъ кудряхъ прильнулъ къ плечу пробужденной богини Цибелы. Колесница ея стоитъ безъ движенія и львы, прикованные цѣпями къ золотой колесницѣ, лежатъ, одинъ пробуждаясь смотритъ на предвѣстницу яркаго дня, а другой еще погруженъ въ томительный сонъ. Утренняя роса орошаетъ алмазною влагой гирлянды цвѣтовъ, что держатъ амуры подъ ея наклоненнымъ фіаломъ.

Такова тема, единственнаго въ Петербургѣ великолѣпнаго плафона Генриха Семирадскаго, находящагося въ домѣ гофмейстера В. Двора—Ю. С. Нечаева-Мальцева.

Блестящій декоративный талантъ Семирадскаго со всей полнотой отразился въ этомъ плафонѣ, удивительно благородномъ по общему тону и сочномъ по краскамъ. Классическія темы, дававшія широкій просторъ для декораціи, были особенно любимы Семирадскимъ, „Свѣточи Христіанства“ „Фрина“ „Дирцея“ темы такія, гдѣ можно было утолить художественную жажду красокъ и свѣта. Если вамъ захочется взглянуть на южное небо, яркое солнце и море, нѣжащееся подъ его лучами—взгляните на „Фрину“ въ Русскомъ музеѣ Императора Александра III. Рядомъ съ античной жизнью художника интересовала земная жизнь Христа и первой по времени была картина „Христосъ и Грѣшница“ на тему изъ А. Толстого. Въ настоящемъ номерѣ на стр. 407 мы помѣщаемъ снимокъ съ картины Г. Семирадскаго на евангельскій сюжетъ „Христосъ у Марѳы и Маріи“, находящейся въ музеѣ Императора Александра III.

138. Кусокъ русской парчи XVII в. Узоръ золотой на мутно-синемъ фонѣ. Посрединѣ двуглавый орелъ, остальной орнаментъ изъ вѣтвей и орликовъ расположенъ по отношенію къ нему симметрично какъ къ центру: это очевидно обивка спинки царскаго трона („царскаго мѣста“).

Приложенія, относящіяся къ статьѣ А. И. Успенскаго „Большой Царскосельскій Дворецъ“.

Представляютъ:

139. Китайскій залъ.

140. Первую антикамеру и

141. Вторую антикамеру.

Обѣ эти залы получили названіе антикамеръ отъ прежняго расположенія дворца, когда главная лѣстница была позади ихъ и онѣ дѣйствительно служили передними по отношенію къ большой залѣ. Нынѣшняя парадная лѣстница устроена была впослѣдствіе, на ея мѣстѣ прежде находилась китайская зала.

142. Представляетъ **большую залу среди „агатовыхъ комнатъ“** надъ банями Императрицы Екатерины II.

143. **Кабинетъ** Императора Александра Благословеннаго.

144. **Кабинетъ** Императора Александра Освободителя.





Descripton des gravures.

133. Biennais, aiguière en argent doré, faisant partie du service de toilette, ayant appartenu à l'impératrice Josephine. Collection de S. A. duc G. N. Leuchtenberg. V. N 10. pp. 341 et 347, et p. 365.

134 et **135. Miroir et table de toilette,** ayant appartenu a S. A. J. la grande Duchesse Hélène Pavlovna, dans le style empire du second quart de XIX sc. Bronze doré.

136. Tapisserie italienne en soie de XVII sc. de la collection du comte Grocholsky.

137. Henri Siemiradsky, l'Aurore. Plafond dans la salle de reception de S. E. J. S. Netchaeff-Malzeff à St.-Péterbourg.

138. Brocatelle russe du XVII sc., Les ornements en or fin sur le fond bleu. Collection de Mr. le professeur E. A. Chlapkine.

Les planches suivantes appartiennent à l'article de Mr. Alexandre Ouspénsky „Le grand palais de Tsarskoë Selo" et representent:

139—la salle chinoise.

140—la premiere antichambre.

141—la seconde antichambre.

142—la salle d'agate au dessus des bains de l'impératrice Catherine II.

143—Cabinet de l'empereur Alexandre I. et.

144—Cabinet de l'empereur Alexandre II.





«ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ»

1904 г. № 12.

Дѣятельность Императорскаго Общества Поощренія Художествъ.

Дѣятельность Художественныхъ учрежденій.

Къ годичному акту 4 ноября Императорская Академія Художествъ подвела итоги своей дѣятельности за 1904 годъ. Этотъ годъ тяжелъ по утратамъ: на Дальнемъ Востокѣ погибъ трагическою смертью незабвенный В. В. Верещагинъ, скончались: А. П. Рябушкинъ, П. А. Свѣдомскій и Н. В. Неврѣвъ. Вновь выбраны въ число почетныхъ членовъ Академіи И. А. Всеволожскій, С. С. Боткинъ и И. П. Похитоновъ и удостоены званія академика Н. В. Никитинъ, Н. К. Пимоненко и И. П. Похитоновъ.

По расходамъ общая сумма сокращеній достигла 30.000 рублей. Состоящій при Академіи капиталъ имени Императора Александра III для вспоможенія бѣднымъ художникамъ и ихъ вдовамъ и сиротамъ достигъ суммы 133.789 руб., увеличившись на 5.468 р.: изъ его доходовъ выдано 20 лицамъ пенсій на сумму 4.330 руб. Кромѣ того въ распоряженіи Академіи 9.500 руб., изъ которыхъ воспользовались 22 пенсіями и 54 лица единовременными пособіями. На художественную дѣятельность Академіи отпущено 110.000 руб. вмѣсто 125.000 р., наибольшій расходъ вызвали субсидіи школамъ, которымъ выдано всего 68.172 руб.; пенсіонеры, 7 человѣкъ, стоили 14.000 руб.; на пріобрѣтенія истрачено 5.966 руб.

Число учащихся въ школахъ Академіи съ годами увеличивается: такъ въ Казанской было 236, въ Одесской—332, въ Пензенской—238, въ Тифлисской—152. Въ Высшемъ Художественномъ училищѣ въ истекшемъ 1903—4 учебномъ году состояло: 298 учениковъ, 27 учениць, 60 вольнослушателей и 11 вольнослушательницъ; всего 396 человѣкъ; изъ нихъ по отдѣленію живописи и скульптуры—254 и по отдѣленію архитектуры—142. Впродолженіе года выбыло 39 человѣкъ. изъ 322 подававшихъ прошенія вновь принято было 73 человѣка: 28 на архитектурное отдѣленіе и 45 на живописно-скульптурное.

Работы учениковъ, оканчивающихъ курсъ училища, были подвергнуты совмѣстной оцѣнкѣ совѣта Академіи и художественнаго совѣта. По разсмотрѣніи ихъ удостоены званія художника-архитектора за проектъ: „Дворецъ намѣстника Его Величества на Дальнемъ Востокѣ" по мастерской Л. Н. Бенуа—13 человѣкъ, по мастерской А. Н. Померанцева—8, по мастерской М. Т. Преобра-

жен[illegible] — [illegible] званія художника удостоены: по мастерской И. Е. Рѣпина 5 учениковъ и 2 ученицы, по мастерской батальной живописи 3 ученика; по скульптурѣ: изъ мастерской В. А. Беклемишева 1 ученикъ; по гравюрѣ: изъ мастерской В. В. Матэ 1 ученикъ. Изъ окончившихъ удостоенъ поѣздки за границу для усовершенствованія въ искусствѣ К. Вещиловъ, ученикъ Рѣпина.

☆ *Субсидіи рисовальнымъ школамъ и классамъ на 1905 г.* Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ постановилъ выдать въ будущемъ году петербургскимъ и провинціальнымъ школамъ и классамъ 56.018 руб., которыя распредѣляются слѣдующимъ образомъ:

Императорскому обществу поощренія художествъ три тыс. руб., казанской художественной школѣ—17 т. руб., одесскому художественному училищу—11 т. р., пензенскому училищу—4.413 р., тифлисскому художественному училищу—7.925 р., кіевскому—5 т. руб., воронежской рисовальной школѣ—1.200 р., виленской школѣ — 1.500 руб. рисовальному классу Гольдблата—1.000 р., училищу въ Ростовѣ-на-Дону—1.500 р. и харьковской рисовальной школѣ—2.400 руб.

☆ 4 ноября во время акта въ Академіи Художествъ произошло недоразумѣніе. Въ залахъ играла музыка, толпа разсматривала картины бывшихъ учениковъ изъ классовъ Рубо, Рѣпина и другихъ профессоровъ. Беклемишевскій классъ выставилъ въ двухъ залахъ свою скульптуру, но архитектура отсутствовала.

Оказалось, что молодые архитекторы во время акта демонстративно убрали съ выставки свои чертежи, рисунки и проекты. Произошло это вслѣдствіе недоразумѣнія съ академическимъ совѣтомъ.

☆ 31 октября въ Императорскомъ Строгановскомъ училищѣ состоялся актъ. Впервые послѣ своей реформы училище выпускаетъ художниковъ прикладного искусства. Чтобы получить дипломъ на это званіе, надо не только окончить общеобразовательный курсъ въ училищѣ, но и изучить дѣло во всѣхъ его мастерскихъ. Такихъ художниковъ въ отчетномъ году выпущено четверо. Со званіемъ ученыхъ рисовальщиковъ окончили курсъ 42 лица и ученыхъ рисовальщицъ 11. Всего же обучалось въ училищѣ 1.912 чел., считая и посѣщающихъ вечерніе классы. Учащіеся участвовали въ рядѣ художественныхъ конкурсовъ и получили много премій. При училищѣ функціонируетъ ученическая касса, выдающая учащимся пособія и ссуды.

☆ При Императорскомъ Строгановскомъ училищѣ открыта новая художественная мастерская иконописи и религіозной живописи. Открыта также школа художественнаго шитья. Существующая при училищѣ мастерская по чеканному дѣлу значительно дополнена новыми машинами и станками; поставленъ электрическій двигатель и устроены станки для гальванопластики.

Музеи.

☆ 13 ноября, въ Высочайшемъ присутствіи, послѣдовало открытіе Суворовскаго музея при Николаевской Академіи генеральнаго штаба.

Суворовскій музей, въ которомъ собрано все, что касается великаго полководца и его эпохи, украсилъ своимъ зданіемъ прежде пустынную мѣстность Таврической улицы. Зданіе музея въ русскомъ стилѣ переноситъ зрителя въ Москву. И внутри въ залахъ вездѣ русскій орнаментъ. Русское съ колонами крыльцо шатроваго типа ведетъ въ сѣни, а изъ нихъ входъ въ главный и центральный залъ, по сторонамъ котораго по два зала въ рядъ, всего 5 залъ. Съ наружной стороны на стѣнахъ зданія по сторонамъ крыльца двѣ картины: справа „Отъѣздъ Суворова въ походъ въ 1799 г.", рисовалъ художникъ Шабунинъ, воспроизвелъ мозаикой художникъ Защенко, слѣва: „Переходъ Суворова черезъ Альпы", оригиналъ художника полк. Попова, выложилъ мозаикой художникъ Маслянниковъ.

Изъ сѣней посѣтитель входитъ въ главный центральный высокій съ куполообразнымъ потолкомъ, почти круглый залъ, освѣщаемый огромнымъ окномъ, внизу подъ которымъ громадная картина Сурикова „Переходъ Суворова черезъ Альпы". Передъ нею бюстъ Суворова, даръ г. Рукавишникова.

Еще двѣ статуи Суворова у боковыхъ стѣнъ вблизи окна. Первая справа, даръ худ. Эдвардса — копія съ памятника въ Очаковѣ, другая—копія со статуи Шрейдера въ главномъ штабѣ.

Балтійскій судостроительный заводъ принесъ въ даръ музею копію съ бюста Суворова, отлитаго имъ для броненосца „Князь Суворовъ".

☆ 29 ноября въ генералъ-губернатор-

скомъ домѣ въ Москвѣ подъ предсѣдательствомъ Великаго Князя Сергѣя Александровича состоялось годовое засѣданіе комитета музея изящныхъ искусствъ Императора Александра III. Это грандіозное и рѣдкое по архитектурѣ сооруженіе возводится на средства, собранныя добровольными пожертвованіями. Изъ данныхъ, выяснившихся въ сегодняшнемъ засѣданіи, видно, что на постройку музея уже израсходовано 1.500,000 руб. и что касса совершенно изсякла. На помощь ей явился жертвователь, пожелавшій остаться неизвѣстнымъ, и давшій крупныя средства для продолженія сооруженія этого зданія. Оно будетъ готово и открыто въ 1907 году.

☆ Екатеринославъ украсился зданіемъ дорическаго стиля, областнымъ музеемъ имени А. Н. Поля.

☆ *Въ музей уральскаго общества любителей естествознанія въ Екатеринбургѣ* поступилъ, въ качествѣ пожертвованія любопытный для настоящаго времени предметъ: значительной величины осколокъ отъ перваго 12-дюймоваго снаряда, пущеннаго японцами въ памятный день 27 января, день первой морской бомбардировки нашей многострадальной твердыни—Портъ-Артура.

Въ томъ же музеѣ находится предметъ, имѣющій историческій интересъ—это оковы боярина Михаила Никитича Романова, дяди родоначальника царствующаго въ Россіи Дома, сосланнаго Борисомъ Годуновымъ въ Пермскую губернію и заточеннаго въ ужасную темницу въ селѣ Ныробѣ, въ 15 верстахъ отъ гор. Чердыни. Надъ темницей сооружена каменная часовня старинной архитектуры, на карнизѣ которой имѣется надпись о сооруженіи ея въ 1793 г. крестьяниномъ Максимомъ Пономаревымъ. На невинномъ страдальцѣ были желѣза 1 пуд. 39 фунт., ручныя желѣза 12 фунт. кандалы или ножныя желѣза 19 фунт. замокъ 10 фунт., всего 3 пуда.

☆ 1 ноября въ *Третьяковской галлереѣ* открытъ новый отдѣлъ древней иконописи. Среди иконъ, помѣщенныхъ въ роскошныхъ витринахъ, есть много принадлежащихъ кисти лучшихъ мастеровъ XVI и XVII столѣтій.

☆ Канцелярія Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Александра Михаиловича по управленію *севастопольскимъ музеемъ* и памятниками севастопольской обороны объявляетъ, что цѣна на вышедшій въ свѣтъ альбомъ севастопольскихъ полей сраженій и боевыхъ окрестностей Севастополя, согласно опубликованныхъ ранѣе условій подписки на этотъ альбомъ, повышена съ 7 р. на 9 р. за экземпляръ безъ пересылки. Альбомъ съ пересылкой стоитъ 10 руб. за экземпляръ.

Желающіе выписать альбомъ должны выслать 5 р., а остальные 5 р. уплачиваютъ при полученіи альбома наложеннымъ платежемъ.

Подписка принимается: 1) въ канцеляріи Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Александра Михаиловича по управленію севастопольскимъ музеемъ (С.-Петербургъ, Морская, 49) и 2) въ музеѣ Севастопольской обороны (Севастополь. Екатерининская улица).

☆ *Новый художественно-археологическій музей.* Извѣстные петербургскіе археологи князья Путятины, у которыхъ находятся богатѣйшія коллекціи различныхъ предметовъ доисторической эпохи, собранныя при раскопкахъ, близъ ст. Бологое, Николаевской ж. д., рѣшили соорудить въ этой мѣстности специальный художественно-археологическій музей.

☆ *Кіевскому Городскому Художественно-историческому Музею* Всемилостивѣйше разрѣшено именоваться *„Музеемъ Императора Николая Александровича“*.

Выставки.

☆ Верещагинская выставка открылась 9 ноября. Всего на выставкѣ было 776 нумеровъ: больше всего здѣсь, до 98 рисунковъ, видовъ Кавказа, относящихся къ 1863 г., затѣмъ болѣе 60 рисунковъ и фотографій относятся къ Туркестанской серіи, около 70 иллюстрируютъ путешествіе художника по Индіи и Палестинѣ и до 40 рисунковъ и картинъ различныхъ уголковъ Россіи, Крыма, Сѣверной Двины. Ярославля, Одессы, Москвы временъ нашествія Наполеона и др. Затѣмъ идутъ картины, рисунки и фотографіи съ картинъ Верещагина находящихся въ музеяхъ, изъ серій „Турецкой войны 1877—78 гг.“. испано-американской войны, острова Кубы и наконецъ 22 картины изъ послѣдняго путешествія Верещагина по Японіи. Къ открытію выставки выпущенъ былъ изящный каталогъ, снабженный прекраснымъ портретомъ покойнаго художника и небольшимъ вступительнымъ біографическимъ очеркомъ. На выставкѣ продавались открытыя письма съ снимками съ картинъ Верещагина, изданіе Евгеньевской общины Краснаго Креста.

☆ [illegible] выставка произведеній В. В. Верещагина пріобрѣтена цѣликомъ Государемъ Императоромъ и будетъ помѣщена въ одномъ изъ столичныхъ музеевъ. Въ виду этого аукціонъ, назначенный согласно волѣ покойнаго художника, былъ отмѣненъ, и въ Западную Европу и Америку, откуда было много запросовъ, послано было объ этомъ извѣстіе.

За исключеніемъ картинъ, этюдовъ и рисунковъ В. В. Верещагина, остальныя вещи съ „Верещагинской" выставки, по желанію вдовы должны составить „Верещагинскій уголокъ" въ одномъ изъ нашихъ музеевъ. Среди нихъ имѣются предметы обстановки мастерской знаменитаго баталиста, а также колекція альбомовъ, въ которые В. В. Верещагинъ въ теченіе многихъ лѣтъ вклеивалъ всевозможные рисунки, карикатуры, наброски и т. п., касающіяся его картинъ и выставокъ повсюду въ Европѣ и Америкѣ. Для этой же цѣли предназначена полная колекція репродукцій съ прежнихъ картинъ В. В. Верещагина. Костюмы, рѣдкости, мундиры, колекція киверовъ и касокъ 1812 г., находящіеся на выставкѣ, пріобрѣтены еще ранѣе открытія выставки и представляютъ частную собственность.

☆ Стипендія имени В. В. Верещагина. Городское управленіе получило увѣдомленіе отъ вице-президента академіи художествъ о томъ, что со стороны академіи не встрѣчается никакихъ препятствій для учрежденія стипендіи имени В. В. Верещагина. На этихъ дняхъ управа препровождаетъ въ академію 250 руб. съ увѣдомленіемъ, что такая-же сумма будетъ вноситься городомъ ежегодно. Право назначенія лицъ на эту стипендію будетъ принадлежать городу.

☆ 12 декабря закрылась Верещагинская выставка. Передъ самымъ закрытіемъ вдовѣ художника Л. В. Верещагиной былъ поднесенъ адресъ отъ членовъ „Мюссаровскихъ понедѣльниковъ". Читался адресъ полковникомъ Китаевымъ.

Глубокоуважаемая
Лидія Васильевна!

Великое имя Верещагина, которое вы носите, безсмертно и составляетъ гордость нашей великой родины. Грандіозная мысль Василія Васильевича представить человѣчеству всѣ ужасы войны и убѣдить въ необходимости ея предотвращенія—созналась нынѣ всѣми цивилизованными правительствами по почину любвеобильнаго сердца Бѣлаго Царя, созвавшаго Гаагскую конференцію.

Желтая опасность, предусмотрительно сознававшаяся вашимъ супругомъ, заставила его чуять нашу теперешнюю борьбу и привела его къ предварительному изученію памятниковъ буддизма въ Индіи и къ путешествію въ Японію.

Первый дерзостный шагъ нашего коварнаго врага поставилъ поборника мира въ ряды храбрыхъ защитниковъ оскорбленной чести отчизны.

Злой рокъ сулилъ ему трагическую, внезапную, но и героическую кончину.

Это была міровая утрата, болѣзненно ощутившаяся какъ друзьями, такъ и врагами Россіи.

Море, можетъ быть, открывшее ему впервые безбрежный просторъ мысли еще въ бытность его питомцемъ Морского корпуса, властно прервало кипучія натуры великаго художника и великаго адмирала, окруженныя доблестными молодыми моряками.

Но смерть—это слово пустое:
Въ созданьяхъ живой красоты
Мы видимъ тебя, Верещагинъ:
Здѣсь трудъ твой и мысли—здѣсь Ты!

Лидія Васильевна! Группируя творенія артиста, вы съ нѣжной проникновенностью женскаго сердца пожелали познакомить его поклонниковъ съ подробностями его мастерской, гдѣ зарождались художественныя идеи и выливались въ серіи картинъ могучей энергіей и колоссальнымъ трудомъ въ созданіяхъ живописи и въ образцахъ описательной литературы.

Вы были сподвижницей его творческой дѣятельности, участницей его завѣтныхъ умственныхъ стремленій, его сердечныхъ надеждъ и являетесь нынѣ намъ истолковательницей того, что его окружало.

Какъ русская, какъ жена художника, какъ мать его дѣтей примите отъ насъ эти строки знакомъ благоговѣйной памяти нашей о великомъ соотечественникѣ, выраженіемъ признательности за содѣйствіе къ достиженію имъ славы и залогомъ нашего сердечнаго участія и добрыхъ пожеланій вамъ и подрастающему поколѣнію.

Предсѣдатель кружка Мюссаровскихъ понедѣльниковъ.
Герцогъ *Н. Лейхтенбергскій.*
Вице-предсѣдатель *Лагоріо.*
Члены совѣта: *А. Куинджи.*
С. Китаевъ и др.

☆ Проектъ памятника, который предположено поставить въ Харьковѣ В. Н.

аразину, готовъ, и совѣтъ Харьковскаго университета ходатайствуетъ передъ министромъ внутреннихъ дѣлъ объ утвержденіи проекта.

Памятникъ будетъ поставленъ въ Университетскомъ саду, возлѣ главныхъ воротъ, ведущихъ въ него съ Сумской улицы Фигура В. Н. Ккаразина, отлитая изъ бронзы, будетъ поставлена на гранитный постаментъ. На постаментѣ будутъ сдѣланы слѣдующія надписи: на восточной сторонѣ „1805—1905. Василій Назаровичъ Каразинъ положившій основаніе Императорскому Харьковскому университету, 1773—1842", на западной сторонѣ будетъ помѣщенъ горельефъ отлитый изъ бронзы, изображающій село Кручикъ съ надписью. „Село Кручикъ, помѣстье В. Н. Каразина"; на той же сторонѣ, значительно ниже надпись: „Сооруженъ къ столѣтію университета"; на сѣверной сторонѣ — „Блаженъ уже стократно, ежели случай поставилъ меня въ возможность сдѣлать малѣйшее добро любезной моей Украинѣ, которой пользы столь тѣсно сопряжены съ пользами исполинской Россіи"; на южной сторонѣ: „Главнымъ предметомъ, учрежденія университета было у меня благосостояніе моей милой страны и полуденнаго края Россіи".

✡ Въ Одессѣ, 17 ноября открылась тридцать вторая передвижная выставка картинъ товарищества передвижныхъ художественныхъ выставокъ.

✡ 14 ноября открылась на Морской ул., д. 35, выставка состоящаго подъ покровительствомъ принцесы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской Спб. общества поощренія женскаго художественно-промышленнаго труда.

✡ Въ Минскѣ по иниціативѣ попечительницы мѣстной общины сестеръ милосердія гр. Е. П. Мусинъ-Пушкиной и при ближайшемъ содѣйствіи художника Ю. Ратцковскаго, открыта была выставка картинъ французскихъ художниковъ, чистый сборъ съ которой предназначался въ пользу сестеръ милосердія. Выставлено было всего болѣе 300 нумеровъ, принадлежащихъ кисти извѣстныхъ французскихъ живописцевъ, изъ нихъ назовемъ: П. Байэ, А. Кауфмана («Волшебный прудъ въ лѣсу Фонтебло», «Осенній день въ лѣсу Сенъ-Клу» и др.), Г. Геро, В. Парадэса, Л. Баколовича(?) Ш. Клерона, Ф. Лангражъ и мн. др.

✡ 21 ноября *народная выставка картинъ* закончилась въ гор. Каменецъ-Подольскѣ послѣ 5-мѣсячнаго путешествія, увѣнчавшагося блестящимъ результатомъ. Это поистинѣ художественная экспедиція художника В. К. Развадовскаго, который при самыхъ неблагопріятныхъ условіяхъ съ ничтожными матеріальными средствами сумѣлъ пробраться съ выставкой въ дебри нашей провинціи и внести искорку въ безпросвѣтную будничную жизнь. Художника Развадовскаго сопровождалъ вездѣ его товарищъ художникъ А. Лажечниковъ и его братъ. Какое-то удивительное единодушіе охватило все общество,—кругомъ художникамъ содѣйствовали, и результаты труда не остались безслѣдными. Подольскій губернскій комитетъ попечительства о народной трезвости, по иниціативѣ г. губернатора А. А. Эйлера, единогласно постановилъ выдать художнику Развадовскому изъ средствъ попечительства 3,000 руб. на организацію ежегодно функціонирующей народной выставки картинъ въ Подольской губерніи. Нужно надѣяться, что земства другихъ губерній также придутъ на помощь этому хорошему дѣлу—тогда каждая губернія у насъ будетъ имѣть по выставкѣ—ежегодно можно мѣняться картинами, что дастъ разнообразіе. Всего въ Каменецъ-Подольскѣ съ 29 октября по 21 ноября посѣтило выставку 4725 человѣкъ. За весь же маршрутъ перебывало 65,000, изъ коихъ чисто крестьянскаго населенія 45,000 чел.; 10,000 христіанской интелигенціи и 10,000 евреевъ.

✡ *Выставка 12-го года*. Въ февралѣ мѣсяцѣ будущаго года въ Петербургѣ предполагается устройство художественно-исторической выставки, касающейся Отечественной войны 1812 года.

✡ Въ засѣданіи художественной комисіи русскаго общества дѣятелей печатнаго дѣла, состоявшемся 22 ноября, было рѣшено устроить при весенней выставкѣ академіи художествъ выставку подъ названіемъ «художество въ печатномъ дѣлѣ». Програма предполагаемой къ устройству выставки сводится къ слѣдующимъ отдѣламъ: 1) оригинальные рисунки и ихъ воспроизведенія на камнѣ, клише (цинкографія, автотипія, фототипія, хромолитографія); 2) мотивы для шрифта, виньетокъ, украшеній.

✡ Финляндскій союзъ кустарной промышленности,—какъ передаетъ «Финл. Газ.»—занятъ въ настоящее время проектомъ устройства выставки кустарной промышленности въ связи съ проектируемой въ Куопіо въ 1906 году сельско-хозяйственной выставкой.

☆ Въ пользу раненыхъ и больныхъ воиновъ на Дальнемъ Востокѣ 7 декабря открылась выставка художественныхъ вышивокъ и шитья на швейной машинѣ. Выставка помѣщается въ новомъ домѣ компаніи Зингеръ, отличается большимъ разнообразіемъ и весьма эфектна. Между прочимъ выставленъ вышитый большой портретъ Государя Императора.

☆ *Международная выставка.* Венеціанская академія художествъ обратилась на-дняхъ въ различные петербургскіе художественныя общества и кружки съ предложеніемъ принять участіе въ международной художественной и художественно-промышленной выставкѣ, которая откроется въ Венеціи съ 25 апрѣля по 31 октября 1905 г.

Находки.

☆ *Новый памятникъ эпохи Ярополка Изяславича.* Въ послѣдней книжкѣ данцигскаго журнала „Numismatiker“ помѣщена статья Карла Болсуновскаго о „русскихъ монетахъ при Ярополкѣ“. Авторъ сообщаетъ объ открытіи, сдѣланномъ гр. Бобринскимъ, имѣющимъ значеніе для исторіи великаго княжества кіевскаго XI в. Имъ найдена рукопись въ формѣ псалтиря епископа Эгберта Тріё, которая хранится въ музеѣ собора въ Цивидалѣ, недалеко отъ Тріеста и извѣстна ученымъ въ Тріё. Рукопись носитъ названіе „Codex Gertrudianus“, Гертруды — супруги великаго князя Изяслава Ярославовича (1054—1078), дочери короля польскаго Болеслава I Храбраго.

Рукопись эта цѣнна, благодаря многочисленнымъ миніатюрамъ и византійскимъ рисункамъ. Кромѣ псалмовъ и различныхъ молитвъ, она содержитъ особую молитву княгини Гертруды за своего сына, Ярополка, съ христіанскимъ именемъ „Петръ“.

Въ псалтирѣ имѣется миніатюра, подъ которою, вмѣсто извѣстнаго въ исторіи имени Ярополка, стоитъ имя „Петръ“. На миніатюрѣ, очевидно, изображены великій князь и великая княгиня въ богатыхъ византійскихъ одѣяніяхъ. По мнѣнію Геролофа, князь Ярополкъ на этой миніатюрѣ написанъ съ натуры.

☆ Въ слободкѣ Сыроваткѣ, Харьковской губ., разсказываетъ „Полт. Вѣстн.“, у одного изъ крестьянъ найденъ портретъ гетмана Мазепы. Портретъ писанъ масляными красками и носитъ всѣ черты старой кисти. На портретѣ имѣется надпись древнимъ церковно-славянскимъ шрифтомъ: „Ясновельможный гетманъ Иванъ Степановъ Мазепа“. Какъ извѣстно, районъ шведской войны очень близко подходилъ къ Сумамъ, хотя военныя дѣйствія происходили преимущественно въ сосѣднихъ уѣздахъ: Лебединскомъ и Ахтырскомъ.

☆ „В. Дп.“ передаетъ, что осенью текущаго года, при ремонтѣ костела св. Варвары, на косякѣ двери была обнаружена вырѣзанная надпись, въ переводѣ на русскій языкъ: „Года Божьяго 1168“. Костелъ этотъ небольшой, выстроенъ изъ лиственницы и находится на старомъ кладбищѣ; по преданію, онъ былъ первымъ храмомъ, построеннымъ въ Сольцѣ, при основаніи въ X вѣкѣ христіанскаго прихода и въ немъ неоднократно совершалъ богослуженіе св. Станиславъ, патронъ Польши, имя котораго тѣсно связано съ Сольцемъ и лежащимъ недалеко на противоположномъ берегу Вислы Петровиномъ. Въ верхней части косякъ сохранился хорошо, а въ нижней нѣсколько подгнилъ. Въ костелѣ есть двѣ древнія деревянныя статуи, по своему облику напоминающія лики святыхъ византійскаго письма, а также запрестольная икона св. Варвары, писанная на деревянной доскѣ.

Некрологъ.

Скончавшійся въ ночь на 19 октября въ Москвѣ ученый секретарь Императорскаго Историческаго музея *Владиміръ Ильичъ Сизовъ* былъ извѣстенъ какъ знатокъ искусства, исторіи, педагогъ и археологъ. В. И. родился въ 1840 г. и среднее образованіе получилъ въ третьей московской гимназіи. Въ семидесятыхъ годахъ, вступивъ въ Московское археологическое общество, обратилъ на себя вниманіе основателя русской археологіи графа А. С. Уварова, ближайшимъ помощникомъ котораго сталъ. Многочисленныя раскопки, произведенныя Сизовымъ, археологическія и художественныя поѣздки по Россіи и за границей поставили его въ ряду лучшихъ практическихъ знатоковъ русскихъ древностей и искусства. На высшихъ драматическихъ курсахъ въ Москвѣ В. И. читалъ обстоятельный курсъ исторіи костюма. Кромѣ того принималъ участіе въ дѣлахъ Императорскихъ театровъ въ качествѣ члена

художественнаго совѣта по бытовымъ, археологическимъ и другимъ вопросамъ.

Разныя извѣстія.

☆ 4 (18) октября въ присутствіи императора, императрицы и многихъ высочайшихъ особъ состоялось торжественное открытіе національнаго памятника императору Фридриху въ Берлинѣ. Одновременно совершено освященіе музея императора Фридриха. Въ числѣ приглашенныхъ директоровъ иностранныхъ музеевъ находился старшій хранитель Эрмитажа А. И. Сомовъ. Императоръ Вильгельмъ произнесъ при этомъ интересную рѣчь, въ которой между прочимъ сказалъ:

„Великолѣпная статуя, созданная геніальной рукой скульптора, увѣковѣчитъ зигфридовскую фигуру и симпатичныя черты покойнаго императора. Съ другой стороны, гордое зданіе музея явится доказательствомъ дѣятельности благороднаго государя, свѣтлый образъ котораго будетъ жить въ сердцѣ народа. Въ настоящее время искусство распалось въ противоположныя теченія. Я нѣсколько разъ, руководясь своимъ убѣжденіемъ, указывалъ на ложные пути, ведущіе далеко въ сторону отъ истиннаго идеала красоты. Теперь на нынѣшнемъ торжествѣ я не стану упоминать о противоположностяхъ, а упомяну только о томъ, что способно сгладить эти противоположности, а именно объ изученіи произведеній художниковъ прошлаго“.

Свою рѣчь императоръ закончилъ слѣдующими словами:

„Теперь болѣе, чѣмъ когда-либо, намъ необходимо держаться нашихъ идейныхъ благъ и дать народу понять ихъ значеніе и ихъ спасительную власть“.

☆ *Археологическія раскопки.* Султанскимъ ираде, по словамъ „Neue Presse“, дана Берлинскому музею концесія на производство раскопокъ древняго храма Аполлона близъ Милета, въ Малой Азіи. Раскопки начнутся предстоящей весной подъ наблюденіемъ профессора д-ра Виганда.

☆ Въ знаменитой базиликѣ Санъ-Марко въ Венеціи оказались серьезныя поврежденія. Фундаментъ базилики осѣлъ, а въ знаменитыхъ сводахъ Paradiso и Apocalypse замѣчены трещины. Вся базилика вообще требуетъ немедленнаго ремонта.

☆ Въ Парижѣ состоялось открытіе магазина и при немъ склада произведеній „русскихъ кустарей“ (Coustaris russes, какъ значится на вывѣскѣ). Это симпатичное предпріятіе, имѣющее цѣлью открытіе новыхъ рынковъ для нашихъ кустарныхъ издѣлій, осуществилось благодаря иниціативѣ извѣстныхъ дѣятелей по кустарному дѣлу гг. Морозова и Норвицкаго, при участіи московскаго купца Снѣгирева и коммиссіонной фирмы Марсеру и Шретеръ. Магазинъ помѣщается на очень бойкомъ мѣстѣ, на Avenue de l'Opéra, и убранъ красиво, со вкусомъ. Кромѣ розничной продажи, магазинъ принимаетъ оптовые заказы на самыя разнообразныя издѣлія нашихъ кустарей.

☆ Московскій губернскій кустарный музей получилъ изъ Парижа и Берлина большіе заказы на деревянныя вещи въ русскомъ стилѣ, изготовляемыя кустарями московскаго района.

☆ На одномъ изъ послѣднихъ засѣданій парижской академіи наукъ Люмьеромъ былъ сдѣланъ докладъ о его новомъ способѣ цвѣтной фотографіи, представляющемъ собою усовершенствованный способъ, ранѣе предложенный Кросомъ и Горономъ. Способъ этотъ основанъ на изготовленіи особаго, цвѣтоизбирательнаго экрана, назначеніе котораго поглощать одни простые основные цвѣта и пропускать другіе.

☆ *Фотографія въ натуральныхъ цвѣтахъ* представляетъ собою, по словамъ „Münch. Neuest. Nachr.“, вопросъ, рѣшенный недавно очень удачно мюнхенскимъ химикомъ Г. В. Рейхелемъ. Фотографіи получаются въ поразительно натуральныхъ цвѣтахъ, благодаря неорганическимъ веществамъ, входящимъ въ составъ ванны. Позитивный процессъ простъ и почти не отличается отъ практикуемаго фотографами нынѣ. Съ одинаковой легкостью получаются какъ ландшафты въ краскахъ, такъ и портреты какой угодно величины. Проф. Эрвинъ Ганфштенгель, производившій научные провѣрочные опыты, удивляется, по словамъ той-же газеты, какъ простотѣ самаго изобрѣтенія, такъ и дешевизнѣ и широтѣ его примѣненія въ наукѣ и промышленности. Изобрѣтатель взялъ на свое открытіе патентъ.

☆ М. В. Нестеровъ закончилъ работы по украшенію храма во имя св. Александра Невскаго, воздвигнутаго въ Аббасъ-Туманѣ въ память покойнаго цесаревича Георгія Александровича. Работы эти продолжались втеченіе трехъ лѣтъ.

☆ *Мозаичныя работы въ Исаакіевскомъ соборѣ.* Съ будущаго года въ мозаичномъ отдѣленіи Императорской академіи художествъ будетъ приступлено къ выполненію образовъ изъ мозаики для малыхъ

прест[illegible] Исаакіевскаго собора, а также изображеній праздниковъ, находящихся въ [illegible]нахъ храма. До настоящаго времени всѣ эти образа находились въ соборѣ, написанные на холстѣ знаменитыми русскими живописцами: Басинымъ, Сорокинымъ, Бруни, Нефомъ, Бейдеманомъ.

☆ Въ с. Климовъ-Заводъ Юхновскаго уѣзда 13 октября состоялось первое избраніе членовъ комитета по сооруженію крестьянами памятника Александру II въ селѣ. Предварительныя справки у спеціалистовъ выяснили, что исполненіе фигуры императора изъ бронзы, высотою въ 1 сажень, будетъ стоить пять тысячъ руб. Располагая этой суммой и имѣя въ виду еще значительныя поступленія по подписнымъ листамъ, комитетъ объявилъ всероссійскій конкурсъ по сооруженію памятника незабвенному Царю-Освободителю, ассигновавъ для этой цѣли 1,750 р. Размѣръ каждой преміи: 1-я—1,500 руб., 2-я—150 р. и 3-я—100 р.

☆ *Рѣдкій аукціонъ.* Въ декабрѣ мѣсяцѣ въ залахъ Императорскаго общества архитекторовъ состоится аукціонъ картинъ и этюдовъ покойнаго профессора Келлера, устраиваемый Императорскимъ обществомъ поощренія художествъ. На аукціонѣ будетъ продаваться свыше 50 картинъ и этюдовъ, относящихся, главнымъ образомъ, къ церковной живописи.

☆ *Рождественскія открытыя письма для дѣтей.* 1 декабря община св. Евгеніи выпустила въ свѣтъ цѣлую новую серію „cartes postales", которыя будутъ продаваться въ пользу больныхъ и раненыхъ воиновъ и спеціально принаровлены къ дѣтской жизни. Тутъ имѣются открытки, изображающія 12 мѣсяцевъ въ году. Затѣмъ идетъ тетрадка изъ акварелей художника К. А. Сомова, въ изящной обложкѣ, представляющая изъ себя открытыя письма, принаровленныя къ днямъ недѣли. Всѣ эти акварели исполнены въ видѣ виньетокъ, въ стилѣ XVIII вѣка и очень изящны по благородству красокъ и линій. Оригинальны по замыслу акварели А. Н. Бенуа, воспроизводящія различныя сцены изъ жизни дѣтей, и въ особенности подходятъ къ сезону 12 акварелей художника Бакста „Фея куколъ", въ постановкѣ Императорскаго Маріинскаго театра. Изъ пейзажей выдаются акварели художника В. И. Зарубина — виды стараго и новаго Крыма и Малороссіи. До настоящаго времени общиной выпущено свыше 1 тысячи рисунковъ открытыхъ писемъ, которыя продаются въ пользу больныхъ и раненыхъ воиновъ въ центральномъ складѣ въ Петербургѣ (Морская, 38) и повсемѣстно въ Имперіи.

☆ Въ Москвѣ учреждается новый конкурсъ на постройку громаднаго зданія училища живописи, ваянія и зодчества. Къ участію въ конкурсѣ приглашены директоръ школы Штиглица Котовъ, Васнецовъ, професоръ Померанцевъ, академикъ Соловьевъ и получившіе первую премію въ первоначальномъ конкурсѣ архитекторы Рыбинъ и Куржіенковъ.

☆ 1 декабря особая коммиссія, при Императорскомъ обществѣ архитекторовъ, закончила свои труды по разработкѣ условій конкурса на постройку русскаго театра и другихъ при немъ помѣщеній въ г. Варшавѣ.

☆ *Новые женскіе курсы.* Кружкомъ строителей съ будущаго года открываются въ Петербургѣ, по примѣру Москвы, новые женскіе технические и строительные курсы.

☆ *Базаръ художниковъ.* Общество взаимопомощи русскихъ художниковъ устраиваетъ въ концѣ декабря грандіозный базаръ-выставку и лотерею.

☆ Въ виду дороговизны квартиръ въ столицѣ и отсутствія подходящихъ помѣщеній для живописцевъ составился кружокъ молодыхъ художниковъ, который рѣшилъ купить большой деревянный домъ близь станціи Лигово, балтійской жел. дор. съ цѣлью приспособленія его подъ мастерскія.

☆ *Возвращеніе художественной научной экспедиціи.* Въ ноябрѣ вернулся въ Петербургъ съ двумя своими спутниками художникъ Н. А. Шабунинъ, ѣздившій по порученію музея этнографіи и антропологіи имени Петра Великаго при Императорской Академіи Наукъ на далекій сѣверъ съ цѣлью собиранія этнографическаго матеріала среди инородцевъ.

Привезено масса предметовъ домашняго обихода поморовъ, этюдовъ и фотографій. Успѣху работъ этой экспедиціи много способствовало то, что Н. А. Шабунинъ — самъ уроженецъ Архангельской губ. и съ дѣтства много путешествовалъ по этому краю.

☆ Во 2 л. гв. стрѣлковомъ батальонѣ, въ Царскомъ Селѣ, 19 ноября происходило въ Высочайшемъ присутствіи освященіе нововыстроеннаго храма во имя свв. Зосимы и Савватія, соловецкихъ чудотворцевъ.

Редакторъ АДРІАНЪ ПРАХОВЪ,

Заслуженный ординарный профессоръ Императорскаго С.-Петербургскаго университета.

· ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССІИ.



Содержаніе выпусковъ 4 8.

Посвященіе Ея Императорскому Величеству Государынѣ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ,

I. ТЕКСТЪ.

II. РИСУНКИ:

35 рисунковъ въ текстѣ. Къ статьѣ Адріана Прахова «Императоръ Александръ III, какъ дѣятель русскаго художественнаго просвѣщенія».

60 художественныхъ приложеній. Изъ нихъ № 43—98 относятся къ той же статьѣ; № 99—102 къ статьѣ Н. Спиліоти «Императорская шпалерная мануфактура».

Виньетки.

Редакторъ **Адріанъ Праховъ.**


Художественныя
Сокровища
Россіи.
Ежемѣсячный сборникъ издаваемый
Императорскимъ Обществомъ
Поощренія Художествъ
Годъ III-й.
№ 4–8.